



UNIVERSIDAD DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

LE POÈME EN PROSE AU XIX^e SIÈCLE EN FRANCE: TENDANCES COEXISTANTES APRÈS L'ÉCLATEMENT D'UN NOUVEAU GENRE

**El Poema en Prosa en el Siglo XIX en Francia:
Tendencias Coexistentes tras la Explosión de
un Nuevo Género**

D. Pedro Baños Gallego

2020

UNIVERSIDAD DE MURCIA

FACULTAD DE LETRAS

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA FRANCESA, ROMÁNICA,
ITALIANA Y ÁRABE**

**LE POÈME EN PROSE AU XIX^E SIÈCLE EN FRANCE:
TENDANCES COEXISTANTES APRÈS
L'ÉCLATEMENT D'UN NOUVEAU GENRE**

**EL POEMA EN PROSA EN EL SIGLO XIX EN
FRANCIA: TENDENCIAS COEXISTENTES TRAS LA
EXPLOSIÓN DE UN NUEVO GÉNERO**

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR:

PEDRO BAÑOS GALLEGO

DIRIGIDA POR LOS DOCTORES

CONCEPCIÓN PALACIOS BERNAL

PEDRO SALVADOR MÉNDEZ ROBLES

V^o B^o LOS DIRECTORES

MURCIA 2019

RESUMEN

El poema en prosa: ese “célebre desconocido” cuya definición escapa a los escritores, a los críticos y al público. Su existencia está, a día de hoy, fuera de toda duda. Hay obras que gozan de cierta fama, accesibles incluso a un lector no especializado, que no pueden comprenderse sino con esta etiqueta genérica. Pensamos principalmente en los *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire y en la poesía sin verso medido del siglo XX. Podría hablarse, pues, de una consciencia general vaga, nebulosa, que obliga a aceptar la existencia de esta entidad genérica incluso al más escéptico.

Sin embargo, al aproximarnos al terreno de los críticos, nadie parece capaz de proporcionar una respuesta concreta y fija en cuanto a la configuración del poema en prosa. Algunas locuciones emergen de la bruma teórica: “poema sin versificación”, “prosa lírica”, “prosa poética” o “prosa íntima”, entre otras. La idea está ahí: un texto sin forma versificada del que emana, de algún modo, una cierta poeticidad. No obstante, no es el momento de emitir una definición válida de “poeticidad”. Por ahora, el enigma conformado por la categorización del poema en prosa basta para colmar de dudas a nuestro interlocutor.

Pero, ¿de dónde surge esta variedad onomástica? ¿Por qué se tiende a añadir al poema en prosa las locuciones ya mencionadas? ¿Son sinónimas? El primer paso para emprender la elucidación de estos términos consiste, por supuesto, en sumergirse en el género. Así, uno comienza a entrever las razones de esta maraña teórica, de esta indefinición que rodea la figura del poema en prosa. Cuanto más se lee, más claramente se percibe la naturaleza de “cajón de sastre” de este género. Bajo la denominación de poema en prosa, nacida en el siglo XIX y ampliamente explorada en el XX, el lector encontrará todo un

abanico de textos cuyo aspecto es, para el ojo inexperto, heterogéneo. Escritores y casas de edición comparten el desacierto en el etiquetado genérico. El lector interesado encontrará, ligados al término de poema en prosa, autores tan divergentes como Bertrand, Baudelaire, Judith Gautier, Banville, Kahn, Trézénik y, en el siglo XX, Gide, Fort, Claudel, Saint Pol-Roux, Jarry, Alain-Fournier, Drouot, Jacob, Reverdy, Tzara, Cocteau... La lista no tiene fin. Las similitudes estilísticas son prácticamente inexistentes. Las obras, tomadas en conjunto como un corpus, son radicalmente opuestas. El abanico de corrientes artísticas que se acercan a esta etiqueta genérica parece demasiado amplio. A causa de esto, nuestros primeros contactos con el género pudieron ser calificados, como poco, de caóticos: comenzábamos a percibir el famoso polimorfismo del poema en prosa.

En principio, el terreno de la poesía atraía nuestro interés. La investigación de los directores de esta tesis, Concepción Palacios y Pedro Méndez, se inclina más bien hacia la *nouvelle* y la narración breve en general. Por tanto, el poema en prosa aparecía como el “punto medio” genérico perfecto. Con el fin de impregnarnos de las diversas concepciones del género, comenzamos la lectura masiva de poemarios tanto del siglo XIX como del XX que responden a la etiqueta de “poema en prosa”. Al encontrar una aparente falta de coherencia genérica entre estas obras, una investigación profunda del apartado crítico se impuso. Nos hacía falta una explicación, una justificación, ya que la lectura de estos poemarios no hacía más que generar preguntas de corte básico. ¿Por qué poema en prosa? ¿Qué quiere expresar esta locución? ¿Es diferente de “prosa poética” o de “prosa lírica”? ¿Qué es un poema en prosa? ¿Se puede hablar de una continuidad genérica, de una conexión entre estos poemarios, conformando así un corpus? ¿Cuáles son los rasgos formales (si los hay) que permiten aplicar esta etiqueta genérica a un poemario, en

contraposición a los géneros estilísticamente similares? De esta manera se decidió, casi inconscientemente, que esta tesis tendría un carácter más bien teórico: un trabajo biográfico sobre la figura de un autor, al estilo de las tesis tradicionales de literatura, nos parecía trivial para nuestros intereses.

El corpus con el que íbamos a trabajar en esta tesis debía ser elegido antes de la reflexión y posible producción de respuestas para estas preguntas. Siendo ya evidente el polimorfismo del poema en prosa, desde el principio nos pareció razonable que la cifra de autores analizados en nuestro estudio fuera superior a uno. La reproducción del abanico de posibilidades estilísticas del poema en prosa era indispensable. Cuatro podía ser una cifra conveniente, pero ¿qué autores debían formar parte de este trabajo? Teniendo en cuenta que el poema en prosa ha sido desarrollado a lo largo de un siglo y medio, era a todas luces imposible ejemplificar toda su historia con cuatro ejemplos. Por tanto, debíamos elegir cuatro escritores que nos permitieran extrapolar los resultados de nuestro análisis a la totalidad del corpus del género.

En primer lugar, era necesario definir el lapso de tiempo que íbamos a acoger en este trabajo. A pesar de que el poema en prosa haya ganado notoriedad en el siglo XX, decidimos restringir nuestro ámbito de estudio a la práctica del género en el siglo XIX. Las causas de esta elección son diversas: primero, el siglo XIX como espacio en el que se configura la literatura de la modernidad atraía nuestra atención. El creciente interés por la individualidad artística que ha lugar a lo largo del siglo XIX encuentra terreno fértil en el poema en prosa. Además, en este siglo aparecen *Gaspard de la Nuit* de Bertrand o *Petits poèmes en prose* de Baudelaire, los cimientos del género. Para terminar, nuestros directores de tesis trabajan principalmente con manifestaciones artísticas del siglo XIX, por lo que la decisión estaba tomada: ilustraríamos la variedad estilística del poema en prosa con autores de dicho siglo.

Así fue como encontramos a Charles Cros, Marie Krysinska, Francis Poictevin y Hugues Rebell: cuatro escritores que publican sus poemas en prosa en el siglo XIX, concretamente en su último tercio. Los criterios de selección que nos llevaron a elegir específicamente a estos cuatro autores fueron dos. En conjunto, estos escritores nos proporcionan la diversidad estilística que era a todas luces necesaria para llevar a cabo un análisis del género desde perspectivas distintas. Cros y Krysinska son dos simbolistas de épocas diferentes; Poictevin, un naturista místico; Rebell, un escritor anti-simbolista violento y agitador. Las tipologías de poema en prosa que desarrollan son visiblemente divergentes, por lo que el polimorfismo del género en esa época queda ampliamente representado.

El segundo criterio fue el desconocimiento parcial o total de la obra de los escritores elegidos. ¿Qué novedad podríamos aportar hoy en día a los estudios sobre Banville, Verlaine o Villiers de l'Isle-Adam? El siglo XIX ha sido objeto de infinidad de análisis y, en consecuencia, los autores más célebres ya poseen una cifra significativa de trabajos sobre su obra. La recuperación de escritores desconocidos daba, desde nuestro punto de vista, el toque final a esta tesis. No solamente se pretendía desarrollar una reflexión integral sobre el poema en prosa, sino que íbamos a intentar valorizar los nombres de autores caídos, en su mayoría, en la oscuridad artística.

La lectura de los trabajos de Bernard (1959), Vadé (1996) y Vincent-Munnia (1996) nos dio una visión global de la magnitud del trabajo que teníamos por delante. Era necesario desarrollar un estudio que pudiera recoger más de un siglo y medio de manifestaciones artísticas opuestas bajo un mismo conjunto de premisas teóricas. Para ello, comenzamos la lectura tanto de obras como de textos críticos sobre las mismas y sobre el género. Con esto se buscaba la mayor amplitud posible de puntos de vista sobre el poema en prosa, para

tener una idea clara de los postulados ya emitidos. Por otro lado, este período de aprendizaje teórico debía proporcionarnos las herramientas necesarias para comparar las premisas de los críticos con los recopilatorios artísticos, a fin de comprobar su validez. Quizá a causa de su “juventud”, el poema en prosa no cuenta con demasiadas teorizaciones, por lo que pudimos acercarnos casi a la totalidad de las mismas. Estas lecturas abarcan desde comentarios en prensa del siglo XIX hasta artículos críticos del XXI.

Después de esta etapa, ya estábamos preparados para desarrollar unos postulados de corte personal. Comenzamos así por el aspecto más general: el lugar del poema en prosa en la teoría de géneros desde una perspectiva moderna. En el primer capítulo de esta tesis analizamos la relación entre un género ecléctico como el poema en prosa y una teoría de géneros tradicionalmente global. La necesidad de una concepción abierta de género literario será evidenciada más adelante.

Pasamos al análisis de las características del género: la presencia de un conjunto de rasgos mínimos del poema en prosa es imperativa si se asume que se trata de un género con un corpus identificable. En el segundo capítulo de esta tesis exploramos los tres principios históricamente asociados al género: la brevedad, la unidad orgánica y la gratuidad. Expuestos por primera vez por Bernard (1959), intentaremos analizar su validez. Confrontados al polimorfismo del género a través del corpus elegido, estudiaremos la capacidad de estos rasgos para unir dichas obras bajo una misma etiqueta genérica.

Tradicionalmente, la delimitación genérica del poema en prosa ha constituido uno de los problemas más abordados por la crítica. ¿De qué manera puede un crítico distinguir un poema en prosa de otro género estilísticamente similar? Entre los géneros narrativos, el cuento, la fábula, el aforismo; de las

formas poéticas, el verso libre. Además, ¿podemos establecer una relación de sinonimia entre las locuciones “prosa poética” y “poema en prosa”? El aspecto de este último puede llevar a confusión: tanto la disposición del texto como la paginación pueden desconcertar al lector. Sin embargo, en el tercer capítulo de esta tesis presentaremos los mecanismos necesarios para distinguir la categorización genérica de un poema en prosa. Los rasgos fundamentales expuestos en el capítulo anterior, una vez constatada su validez, deben servir para proporcionar los límites genéricos del poema en prosa. A través de la utilización aislada o en conjunto de estas características, el crítico será capaz de establecer las fronteras entre el poema en prosa y todos los géneros similares mencionados. Nos serviremos de los escritores de nuestro corpus para ejemplificar estos procesos de etiquetado genérico gracias a la unidad orgánica, la brevedad y la no narratividad.

Teniendo en cuenta que podemos encontrar una manera de abordar el poema en prosa desde la teoría de géneros, que presenta unos principios articuladores y que estos sirven para establecer las fronteras con otros géneros, creemos que la existencia del poema en prosa como género es innegable. No obstante, encontraremos incluso a día de hoy ciertos críticos que argumentan lo contrario. En el cuarto capítulo de esta tesis analizaremos las premisas de algunos teóricos que atacan la condición de género del poema en prosa. Del mismo modo, y tomando como argumentario el conjunto de postulados emitidos en los capítulos anteriores, daremos nuestra opinión acerca de dichas propuestas teóricas.

Llegados a este punto, el lector antaño “inconsciente” podrá, ahora, discernir con una cierta claridad un verdadero poema en prosa de una página de prosa poética o de una novela breve, por ejemplo. Sin embargo, dos preguntas flotan aún en el aire sin una respuesta: la manera en la que se podría

unificar el corpus del poema en prosa como género y de dónde surge la poeticidad del mismo.

El corpus crítico sobre el poema en prosa, aunque no sea muy extenso, presenta una variedad sorprendente. De manera general, encontramos teorizaciones “universales”, aquellas que intentan aportar una configuración global del poema en prosa, y teorizaciones “parciales”, focalizadas sobre un aspecto concreto del género. Por tanto, la unificación del corpus se plantea desde dos perspectivas diferentes: o bien se expone un conjunto de premisas aglutinando la totalidad del corpus, o bien se intenta extrapolar un rasgo concreto al resto de obras, con la intención de hacer del mismo una condición genérica. En el quinto capítulo de esta tesis haremos un recorrido por las teorías más célebres sobre el poema en prosa, ya sean universales o parciales. Con la base siempre de los escritores de nuestro corpus, intentaremos llegar hasta el fondo de estas teorizaciones, con el objetivo de verificar su viabilidad.

En el sexto y último capítulo de esta tesis presentamos nuestra hipótesis. A raíz de todas nuestras lecturas en torno al poema en prosa, ya sean críticas o puramente artísticas, queremos aportar aquí nuestro grano de arena al conjunto teórico del género. En los capítulos anteriores hemos constatado la ausencia de rasgos estilísticos a través de la historia del género. En nuestra concepción personal del mismo, el polimorfismo del género y la personalidad del escritor van de la mano: sugerimos que el poema en prosa está gobernado por una voluntad de subversión autorial que canaliza estos dos aspectos. Desde nuestro punto de vista, los autores habrían buscado siempre la individualidad artística con respecto a su contexto. Intentaremos comprobar esta hipótesis gracias a diversos testimonios críticos; además, confrontaremos esta configuración con los escritores de nuestro corpus. En un conjunto de secciones individuales,

ilustraremos la presencia y las causas de esta voluntad subversiva en los cuatro autores de nuestra elección.

Cros, Kryszewska, Poictevin y Rebell conforman un grupo bastante heterogéneo (en ocasiones opuesto) en cuanto al estilo. El nexo que los une se encuentra en otra parte: todos comparten una situación de exclusión, sea artística, sea social o ambas, que les impide mantener una relación satisfactoria con su entorno cultural. Aunque dicha situación de marginalidad tenga causas distintas para cada uno de ellos, las consecuencias de la misma son similares: miseria económica y aislamiento social. A partir de nuestra hipótesis, la práctica del poema en prosa por autores que presentan unas circunstancias similares no es fortuita. El poema en prosa se presenta para los escritores como un género libre de reglas, capaz de acoger en su seno su individualidad artística. Se trata de un entorno no preconfigurado donde una literatura sin restricciones de estilo puede ser desarrollada: es, por tanto, el género de la catarsis autorial. En las cuatro secciones consagradas a los autores de nuestro corpus exploraremos esta marginalidad así como las consecuencias artísticas de la misma en la producción de dichos autores: el desarrollo de poemas en prosa y su configuración formal.

En consecuencia, enunciaremos un método de análisis. Si el poema en prosa no puede ser comprendido sin tener en cuenta el contexto histórico y artístico del autor, creemos que el único análisis posible para el género debe ser dialógico. El crítico deberá, según nuestras premisas, dar cuenta de la situación del autor con respecto a su entorno social, literario o incluso político. Así, se podrá emitir un informe completo que explique desde todos los puntos de vista las elecciones estéticas del escritor.

Tras las conclusiones que se desgajan de la totalidad de los argumentos expuestos en esta tesis, finalizamos con nuestra sección de referencias bibliográficas. Solo se incluyen aquí aquellas que presentan una cita literal en el cuerpo del texto. Otros documentos han sido consultados, tanto artículos críticos como recopilatorios de poemas. No obstante, puesto que no presentan una cita en este trabajo, no los hemos incluido en la lista bibliográfica. Cabe subrayar que, a pesar de ello, han resultado indispensables: todos estos textos forman parte del bagaje teórico a partir del cual nuestra hipótesis ha sido elaborada.

A mi familia

REMERCIEMENTS

Je voudrais tout d'abord remercier grandement mes directeurs de thèse, Concepción Palacios et Pedro Salvador Méndez, pour leur aide et leur soutien tout au long de ce périple. Ils ont toujours été là pour affronter mes doutes avec optimisme. Sans leurs remarques, la rédaction de cette thèse aurait été vouée à l'échec.

Je tiens à remercier aussi les membres du jury et les rapporteurs de cette thèse, M. Denis Pernot et M. Jean-Luc Buard, pour l'honneur qu'ils me font de lire et évaluer ce travail.

De même, j'exprime ma reconnaissance à l'Universidad de Murcia pour m'avoir octroyé une bourse d'études pour réaliser un séjour de recherche à Paris.

Je remercie de plus

Ma famille, mes parents, ma sœur, ma compagne. Ils ont su supporter mes journées de travail et de mauvaise humeur sans capituler. Je ne peux que les remercier pour leur patience.

Mes amis et mes collègues, qui n'ont jamais succombé à la tentation de s'enfuir lorsque je doutais de moi-même.

Tous ceux, enfin, avec qui j'ai partagé ces années.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	23
1. LE POÈME EN PROSE ET SES RELATIONS AVEC LA THÉORIE DES GENRES : POUR UNE APPROCHE MODERNE.....	33
1.1. Autour de l'idée de genre littéraire.....	33
1.2. Variations historiques dans le modèle de la théorie des genres.....	35
1.3. La théorie des genres au XX ^e siècle : le triomphe de l'individualisme.....	38
1.4. Rôle de l'auteur et du public : paratextes et dialogues créateur-récepteurs.....	46
1.5. Validité des noms des genres.....	49
1.6. Conclusion.....	51
2. À LA RECHERCHE DES TRAITES FONDAMENTAUX DU POÈME EN PROSE.....	53
2.1. Introduction.....	53
2.2. La brièveté.....	56
2.3. L'unité organique ou autonomie.....	66
2.4. Le problème de la gratuité.....	72
2.5. Conclusions.....	83
3. FRONTIÈRES : POUR UNE DÉLIMITATION GÉNÉRIQUE.....	89
3.1. Les genres narratifs.....	91
3.1.1. Le débat de la prose poétique.....	91
3.1.2. Le fragment : un poème en prose intégré ?.....	101
3.1.3. Configurations textuelles narratives fictionnelles de courte étendue.....	104
3.1.4. Le didactisme : l'aphorisme, la maxime.....	111
3.2. Formes poétiques.....	115
3.2.1. Le vers libre.....	115
3.2.2. Le verset : peut-il structurer un poème en prose ?.....	125
3.3. Voix dissidentes.....	127

3.4. Conclusion.....	134
4. CONSTITUTION GÉNÉRIQUE DU POÈME EN PROSE : LES CONTROVERSESES	137
4.1. Organisation interne du genre.....	137
4.2. Questionnement de l'existence et du statut générique du poème en prose.....	140
4.3. Conclusion.....	149
5. LE POÉTIQUE DANS LE POÈME EN PROSE : LES DIVERSES INTERPRÉTATIONS DES CRITIQUES	153
5.1. La poésie sans le mètre.....	153
5.2. Les théories universelles.....	155
5.2.1. Charles Baudelaire	156
5.2.2. Max Jacob	160
5.2.3. Suzanne Bernard.....	164
5.2.4. Nathalie Vincent-Munnia.....	176
5.2.5. Yves Vadé.....	186
5.2.6. Conclusion	192
5.3. Les théories partielles.....	194
5.3.1. Aspects formels : figures rhétoriques, construction des phrases.....	194
5.3.2. Le rythme dans la prose du poème en prose et les conséquences formelles de cette conception. Discours sur la musique	204
5.3.3. Le principe de tension.....	213
5.3.4. Le poème en prose et les arts plastiques : la peinture	216
5.3.5. Conclusion	220
5.4. Conclusion globale du chapitre.....	222
6. LA SUBVERSION AUCTORIALE COMME JUSTIFICATION DU GENRE : ONTOLOGIE DU POÈME EN PROSE	225
6.1. Notre postulat : le poème en prose comme « libération ». La catharsis de l'auteur.	225
6.2. Notre corpus. Auteurs, marginalité et révolte.....	256
6.2.1. Charles Cros	273
6.2.2. Marie Krysinska.....	282
6.2.3. Francis Poictevin	289
6.2.4. Hugues Rebell	298
6.3. Effondrement de la double voie de Bernard. Analyse dialogique du poème en prose.....	306
6.4. Conclusion.....	317

CONCLUSION.....	323
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	335
ANNEXES.....	349
Annexe 1. Poèmes en prose choisis de Charles Cros	349
Annexe 2. Poèmes en prose choisis de Marie Krysinska.....	354
Annexe 3. Poèmes en prose choisis de Francis Poictevin	358
Annexe 4. Poèmes en prose choisis de Hugues Rebell	359

*Bibelots d'emplois incertains,
Fleurs mortes aux seins des almées,
Cheveux, dons de vierges charmées,
Crêpons arrachés aux catins,*

*Tableaux sombres et bleus lointains,
Pastels effacés, durs camées,
Fioles encores parfumées,
Bijoux, chiffons, hochets, pantins,*

*Quel encombrement dans ce coffre !
Je vends tout. Accepte mon offre,
Lecteur. Peut-être quelque émoi,*

*Pleurs ou rire, à ces vieilles choses
Te prendra. Tu paieras, et moi
J'achèterai de fraîches roses.*

(Charles Cros, *Préface de Le coffret de santal*, 1873)

INTRODUCTION

Le poème en prose : cet « inconnu célèbre » dont la définition échappe aux écrivains, aux critiques et au public. Son existence est aujourd'hui hors de question ; des œuvres d'une certaine renommée, accessibles même au lecteur non spécialisé, ne sont comprises qu'avec cette étiquette générique. Nous pensons, surtout, aux *Petits poèmes en prose* de Baudelaire et à la poésie libérée du vers mesuré du XX^e siècle. Il y a, donc, une conscience générale vague, nébuleuse, faisant avouer l'existence de cette entité générique même au théoricien le plus sceptique.

Néanmoins, lorsque l'on s'approche du côté critique, personne ne semble capable de fournir une réponse concrète et fixe quant à la configuration du poème en prose. Quelques locutions émergent de la brume théorique : « poème sans versification », « prose lyrique », « prose poétique » ou « prose intime », entre autres. L'idée est là : un texte sans forme versifiée duquel relève, en quelque sorte, une certaine poéticité. Il n'est pas question, pour l'instant, d'émettre une définition valable de « poéticité ». En ce moment, l'énigme formée par la catégorisation du poème en prose suffit à remplir de doutes son interlocuteur.

Mais, d'où surgit cette variété onomastique ? Pourquoi tend-on à rajouter au poème en prose les locutions déjà mentionnées ? Sont-elles synonymes ? Le premier pas pour entreprendre l'élucidation de ces questions consiste, bien sûr, à plonger dans le genre. C'est ainsi que l'on commence à entrevoir les raisons de ce tohu-bohu théorique, de cette indéfinition entourant la figure du poème

en prose. Plus on lit, plus on se rend compte qu'il s'agit d'un véritable fourre-tout générique. Sous la dénomination de poème en prose, née au XIX^e siècle et amplement explorée au XX^e, le lecteur trouvera tout un éventail de textes dont l'aspect reste, pour l'œil inexpert, hétérogène. Écrivains et maisons d'édition, la maladresse dans l'étiquetage générique est partagée. Le lecteur intéressé trouvera, reliés au terme de poème en prose, des auteurs si divergents que Bertrand, Baudelaire, Judith Gautier, Banville, Kahn, Trézénik et, au XX^e siècle, Gide, Fort, Claudel, Saint Pol-Roux, Jarry, Alain-Fournier, Drouot, Jacob, Reverdy, Tzara, Cocteau... La liste n'a pas de fin. Les similarités stylistiques sont à peu près inexistantes. Les œuvres, prises en tant que corpus, sont radicalement opposées. L'éventail de courants artistiques s'approchant de cette étiquette semble trop large. En raison de cela, nos premiers contacts avec ce genre purent être qualifiés, du moins, de chaotiques : nous commençons à percevoir le connu polymorphisme du poème en prose.

Du fait que nous étions d'abord intéressés aux domaines de la poésie et que nos directeurs de thèse, Concepción Palacios et Pedro Méndez, se penchent plutôt sur la nouvelle et le récit narratif court en général, le poème en prose apparaissait comme le juste milieu générique. Afin de nous imprégner des différentes conceptions du genre, nous commençons la lecture massive de recueils répondant à l'étiquette de « poème en prose » tant du XIX^e siècle que du XX^e. Notre curiosité exacerbée par le manque de rapport apparent entre ces œuvres, une recherche profonde au niveau critique s'imposa. Il nous fallait une explication, une justification, puisque la lecture de ces recueils ne faisait que soulever des questions de plus en plus basiques. Pourquoi poème en prose ? Cette locution, que veut-elle exprimer ? Est-elle différente de « prose poétique » ou de « prose lyrique » ? Qu'est-ce qu'un poème en prose ? Peut-on parler d'une continuité générique, d'un ensemble de liens entre ces recueils, formant

ainsi un corpus ? Quels sont les traits formels (s'il y en a) permettant d'appliquer cette étiquette générique à un recueil, en contraposition aux genres stylistiquement similaires ? De cette façon-là, nous décidâmes même inconsciemment que cette thèse allait se pencher plutôt sur le côté théorique : un travail biographique strict autour de la figure d'un écrivain apparaissait insuffisant selon nos objectifs.

Avant la réflexion et la possible production de réponses pour ces questions, il fallait choisir le corpus avec lequel nous allions travailler. Le polymorphisme du poème en prose étant déjà évident, le nombre d'écrivains analysés devait être supérieur à un. La reproduction de l'éventail de possibilités stylistiques du poème en prose était indispensable. Quatre semblait une quantité convenable, mais quels écrivains devaient-ils faire partie de cette étude ? Le poème en prose ayant été développé pendant plus d'un siècle et demi, il semblait impossible d'exemplifier toute son histoire avec quatre exemples. Nous devions choisir quatre écrivains nous permettant d'extrapoler les résultats de notre analyse à la totalité du corpus du genre.

Tout d'abord, il fallait définir le laps de temps que nous allions accueillir dans ce travail. Même si au XX^e siècle le poème en prose devient plus célèbre, nous nous restreignîmes à la pratique de celui-ci au XIX^e siècle. Les causes de ce choix sont diverses : d'abord, le XIX^e siècle en tant que l'aube des configurations littéraires de la modernité attirait notre attention. Lors de nos études, les lectures de Baudelaire, Nerval, Verlaine, Rimbaud et Mallarmé entre autres avaient suffi à éveiller en nous l'intérêt pour les manifestations artistiques cherchant ouvertement la rupture avec le canon traditionnel de beauté. Le dernier Romantisme, le Symbolisme et plus encore les avant-gardes naissantes : l'individualité esthétique montante impliquait la diversification à l'extrême de

la configuration formelle de l'œuvre d'art. De notre point de vue, la conséquence principale de ce processus devient la présence, dans la manifestation artistique, de la voix de l'auteur. On ne trouve plus le génie littéraire soumis à des règles externes, imposées par la tradition. Il s'agit, au contraire, de l'univers personnel configuré par et pour l'écrivain. Ces mouvements artistiques ayant commencé au XIX^e siècle, nous résolûmes dès le début d'illustrer la variété du poème en prose à travers des auteurs de cette époque-là. De plus, il s'agit du siècle qui voit naître le poème en prose avec le *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand. Les poètes français, dont la production littéraire était devenue de plus en plus mécanique et dépourvue de sentiment, « era natural que tratasen de crear para la poesía un instrumento libre de las convenciones, las limitaciones, las reglas que ligaban al verso » (Cernuda, 1959 : 259). On assiste ainsi à la configuration primordiale et au développement de ce genre, ce qui va définir son rôle dans l'histoire de la littérature plus tard : l'intérêt de ceci nous semble manifeste. Les directeurs de notre thèse travaillant principalement avec des manifestations artistiques du XIX^e siècle, voici la cerise sur le gâteau : la décision était prise.

Ainsi, nous trouvâmes Charles Cros, Marie Krysinska, Francis Poictevin et Hugues Rebell : quatre écrivains ayant publié des poèmes en prose au XIX^e siècle, plus spécifiquement dans le dernier tiers du siècle. Les critères de sélection, puisqu'il y avait bien d'autres auteurs, furent les suivants. Une fois constatée la chronologie de leur production littéraire, la diversité stylistique était impérative. En effet, l'ensemble de ces quatre auteurs dépeint une image assez complète des possibilités stylistiques dans la littérature de la fin du XIX^e siècle. Cros et Krysinska, deux Symbolistes de vagues différentes ; Poictevin, un naturiste mystique ; Rebell, un écrivain anti-Symboliste, violent et agitateur. Les

typologies de poème en prose qu'ils développent sont visiblement divergentes : le polymorphisme du genre à cette époque-là reste représenté.

Le deuxième critère fut la méconnaissance partielle ou totale de l'œuvre des écrivains choisis. Quelle nouveauté pourrions-nous ajouter aujourd'hui à l'étude de Banville, de Verlaine ou de Villiers de l'Isle-Adam ? Le XIX^e siècle reste une période largement analysée. Les auteurs les plus célèbres ont déjà un nombre significatif de publications accueillant une variété immense de points de vue. La récupération d'écrivains inconnus de nos jours ajoutait, en conséquence, la touche finale à cette thèse. Non seulement nous allions développer une réflexion intégrale concernant le poème en prose : nous prétendions valoriser le nom de certains auteurs tombés, pour la plupart, dans l'obscurité artistique. Cette idée nous rassurant quant au choix du corpus, nous pouvions commencer finalement cette étude du poème en prose.

Ce fut après la lecture des ouvrages théoriques les plus célèbres portant sur le poème en prose, ceux de Bernard (1959), de Vadé (1996) et de Vincent-Munnia (1996), que nous fûmes conscients des dimensions de ce travail. Il fallait développer une étude pouvant accueillir plus d'un siècle et demi de manifestations artistiques opposées sous un ensemble de prémisses théoriques communes. Dans ce but, nous entreprîmes la lecture non seulement d'ouvrages artistiques mais aussi d'approches critiques. Nous cherchions à avoir l'éventail le plus large possible de points de vue concernant le poème en prose, afin de bien connaître les postulats que l'on avait déjà développés. D'autre part, cette période d'imprégnation théorique devait nous fournir les connaissances nécessaires pour pouvoir comparer les prémisses des critiques avec les recueils artistiques, en prouvant ainsi leur validité. La quantité de théorisations à propos du poème en prose n'étant pas trop vaste, nous pûmes nous approcher

de presque la totalité des textes critiques. Ces lectures comprennent les commentaires en presse du XIX^e siècle jusqu'aux articles de ton académique du XXI^e.

Après cette période, nous étions déjà préparés pour développer nos postulats personnels. C'est ainsi que nous commençâmes, donc, par l'aspect le plus général du poème en prose : sa place dans la théorie des genres depuis une perspective moderne. Ainsi, dans le premier chapitre de cette thèse nous analysons les rapports entre le poème en prose et la théorie des genres selon des auteurs divers. Nous parcourons un ensemble d'idées sur la figure du genre pour éclaircir de quelle manière une entité éclectique comme le poème en prose peut-elle être comprise dans une théorie des genres globale. Le besoin d'une conception de genre ouverte sera plus tard mis en évidence.

L'introduction générale au poème en prose en tant que genre étant déjà faite, nous passons à l'analyse des caractéristiques du genre. Vu qu'il y a une conscience collective quant à l'existence du poème en prose, la présence d'un ensemble de traits minimaux du genre devient nécessaire. De cette façon-là, dans le deuxième chapitre de cette thèse nous explorons les trois principes historiquement associés au poème en prose : la brièveté, l'unité organique et la gratuité. Exposés pour la première fois par Bernard (1959), nous essayerons d'analyser leur validité. Confrontés au polymorphisme du genre grâce au corpus choisi, nous étudierons la capacité de ces traits pour relier ces œuvres sous une même étiquette générique.

Un des problèmes les plus saillants lorsque l'on penche sur le poème en prose reste, sans doute, la délimitation générique de cette entité. De quelle manière le critique peut-il distinguer un poème en prose d'un autre genre stylistiquement similaire ? Du côté des genres narratifs, le conte, la fable,

l'aphorisme ; en ce qui concerne les formes poétiques, le vers libre. En plus, peut-on parler de « prose poétique » en tant que locution synonyme de « poème en prose » ? L'aspect d'un poème en prose quelconque peut prêter à confusion : tant le découpage du texte que la mise en page peuvent déconcerter le lecteur. Néanmoins, nous présentons ici les mécanismes pour bien discerner la catégorisation générique d'un possible poème en prose. Les traits fondamentaux que nous venons de formaliser dans le chapitre précédent, leur justesse une fois constatée, doivent servir à fournir les limites génériques du poème en prose. À travers l'utilisation isolée ou collective de ces caractéristiques, le critique sera capable d'établir les frontières entre le poème en prose et tous les genres similaires déjà mentionnés. Nous nous servirons des écrivains de notre corpus pour exemplifier dans le troisième chapitre ces procédés d'étiquetage générique grâce à l'unité organique, à la brièveté et à la non-narrativité.

Du fait que nous pouvons trouver une place dans la théorie des genres pour le poème en prose, qu'il présente des principes articulateurs et que ceux-ci démarquent la limite avec d'autres genres, nous croyons que l'existence de ce genre reste indéniable. Toutefois, nous trouvons même de nos jours des opinions critiques allant à l'encontre de cette position. Le quatrième chapitre de cette thèse porte principalement sur les voix critiques qui attaquent la condition de genre du poème en prose. Suite aux trois premiers chapitres de cette thèse, nous ne pouvons que refuser les prémisses théoriques de ces postulats. Nous fournirons ici nos arguments pour contester les propositions de ces critiques.

Le poème en prose en tant que genre reste ainsi défini. Le lecteur d'abord « inconscient » pourra maintenant discerner avec plus ou moins de justesse un véritable poème en prose d'une page de prose poétique ou d'une nouvelle, par

exemple. Pourtant, deux questions flottent encore sans réponse dans l'air : de quelle manière pouvons-nous unifier le corpus du poème en prose et d'où surgit la poéticité de ce genre.

Le corpus critique concernant le poème en prose, bien qu'il ne soit pas trop large, présente une variété surprenante. De façon générale, nous trouvons des théorisations universelles, visant à fournir une configuration globale du poème en prose, et des théorisations partielles, focalisant celles-ci sur un aspect concret du genre. L'unification du corpus précédemment mentionnée est ainsi envisagée de deux manières différentes : soit on expose un ensemble de prémisses agglutinant la totalité du corpus, soit on cherche à extrapoler un trait concret de quelques ouvrages pour en faire une condition générique. Dans le cinquième chapitre de cette thèse nous allons parcourir les théories les plus célèbres à propos du poème en prose, qui soient universelles ou partielles. Toujours à partir des écrivains de notre corpus, nous essayerons d'aller au fond de ces théorisations dans le but de vérifier leur viabilité.

Notre hypothèse est présentée dans le sixième et dernier chapitre de cette thèse. Suite à toutes nos lectures autour du poème en prose, tant critiques que purement artistiques, nous voulons ici apporter notre pierre à l'édifice théorique du genre. Une fois constatée l'absence de traits stylistiques à travers son histoire dans les chapitres précédents, nous proposons notre conception personnelle du poème en prose. C'est ainsi que nous mettons côte à côte le polymorphisme du genre et la personnalité de l'écrivain : nous suggérons que le poème en prose est gouverné par une volonté de subversion auctoriale canalisant ces deux aspects. D'après nous, les auteurs auraient toujours cherché l'individualité artistique par rapport à leur contexte. Nous tenterons de prouver cette hypothèse grâce à divers témoignages critiques ; de plus, nous

confronterons cette configuration aux écrivains de notre corpus. Dans un ensemble de sections individuelles, nous illustrerons la présence et les causes de cette volonté subversive dans les quatre écrivains de notre choix.

Cros, Kryszyska, Poictevin et Rebell : ils forment un groupe assez hétérogène (parfois opposé) quant au style. Le lien qui les unit se trouve ailleurs : ils partagent tous une situation d'exclusion, soit artistique, soit sociale ou les deux, les empêchant d'avoir une relation satisfaisante avec leur environnement culturel. Cros ne fut jamais pris au sérieux par ses lecteurs ; Kryszyska, outre le fait d'être une femme écrivaine, gagna le mépris de Kahn et de ses collègues à cause de ses revendications quant à la paternité du vers libre. Poictevin vécut toujours comme un véritable moine et Rebell attaqua les Symbolistes sans aucune commisération. Les causes en étant diverses pour chacun d'eux, la situation de marginalité où ils se trouvent a des conséquences identiques : elle se traduit souvent par la misère économique et par l'isolement social. Suite à notre hypothèse, la pratique du poème en prose par des auteurs dans les mêmes circonstances n'est pas fortuite. Le poème en prose apparaît aux yeux des écrivains comme un genre libre de règles, capable d'accueillir leur intimité artistique. Il s'agit d'un endroit non configuré où ils peuvent développer une littérature sans contraintes de style : le poème en prose se présente, par conséquent, comme le genre de la catharsis auctoriale. Dans les quatre sections consacrées aux écrivains de notre corpus, nous explorerons cette marginalité dont nous parlons, ainsi que ses conséquences artistiques dans la production de ces auteurs : le développement de poèmes en prose et leur configuration formelle.

Conséquemment, une méthode d'analyse sera énoncée. Vu que le poème en prose ne peut être compris qu'en rapport avec son contexte historique et

artistique, nous croyons que la seule manière d'envisager l'analyse du genre doit être dialogique. Le critique devra, d'après nos prémisses, rendre compte de la situation de l'auteur en relation avec son environnement social, littéraire, politique. Il pourra ainsi émettre un rapport complet qui puisse expliquer pleinement les choix esthétiques de l'écrivain. Après la justification de tous les arguments ici fournis, nous arriverons aux conclusions que nous tirons en tenant compte de la totalité de l'information exposée dans cette thèse.

Pour finir, de tout l'éventail de lectures faites au cours de cette thèse, la section de références bibliographiques accueille celles qui ont été citées explicitement dans le corps du texte. Bien d'autres documents ont été consultés, tant des articles critiques que des recueils dont le ton est purement artistique. Du fait qu'ils ne présentent pas de citation littérale dans ce travail, nous ne les avons pas inclus dans la liste de la bibliographie. Ils ont été cependant indispensables, car ils font partie du bagage théorique à partir duquel nous élaborâmes notre hypothèse.

« Lire un poème en prose, c'est d'abord se mettre à la recherche – peut-être à la découverte – du langage poétique » (Pelletier, 1987 : 24).

1. LE POÈME EN PROSE ET SES RELATIONS AVEC LA THÉORIE DES GENRES : POUR UNE APPROCHE MODERNE¹

1.1. 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^e siècle, plusieurs critiques ont créé de nouveaux systèmes de division générique ou bien réélaboré les idées que nous avons reçues depuis Aristote, toujours dans le but de définir la place qui correspond aux genres dans le milieu artistique

¹ Ce chapitre a été publié dans la revue *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses* en 2018. Nous le reproduisons ici avec exactitude, outre la transformation nécessaire du format. La référence bibliographique est la suivante : Baños Gallego, P. (2018). « Le poème en prose et ses relations avec la théorie des genres : pour une approche moderne ». *Thélème. Revista de Estudios Franceses*, Vol. 33, Núm. 2 : 231-243.

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 affirmation 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^e siècle reste indéniable.

À la suite de la thèse de Schaeffer et conscients du rôle limitatif du catalogage générique établi d'après certaines particularités formelles des œuvres², il nous semble donc légitime de nous demander jusqu'à quel point le poème en prose a une place 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 Bertrand³ jusqu'à ceux écrits

² 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).

³ 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

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.

1.2. 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 le poème en prose étant un vrai héritier de l'ère moderne, les modèles les plus représentatifs jusqu'à la fin du XIX^e 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^e siècle et au commencement du XX^e, symptôme de la modernité et berceau du poème en prose.

la publication de la thèse de Suzanne Bernard *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* (1959).

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 aristotéliennes deviennent strictement fermées et l'on assiste à la classification en arbres (*genus* et *species*), où la théorie offrait aux écrivains un cadre de 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 du 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) tant revendiquée par les romantiques.

Au cours du XIX^e 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'Aristote⁴, la théorie de Hegel comporte un problème difficile à résoudre : 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^e siècle, ce critique littéraire propose que les genres sont des entités évoluant comme les espèces animales et qu'ils peuvent

⁴ 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.

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'occupe⁵.

1.3. La théorie des genres au XX^e siècle : le triomphe de l'individualisme

Après l'apport incertain de Brunetière, à l'orée du XX^e siècle nous assistons à l'estompement 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^e 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^e siècle

⁵ 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).

vont connaître un deuxième âge d'or⁶ qui échappe évidemment au catalogage étroit du normativisme classique puisque l'évolution du genre va résider, de façon encore plus accentuée qu'au siècle précédent, 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 aristotélicienne ? 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^e, commence dès lors l'apologie de l'individualité de l'œuvre face aux moules esthétiques traditionnels : 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 conceptualisations les plus diverses (et souvent opposées) peuvent se

⁶ 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 écrivains, l'aspect novateur du vers libre gagna du terrain momentanément.

rencontrer et parfois même s'affronter. 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 :

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 [...] solicitaciones. 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^e et XX^e) 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 ces 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 séparatrices 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 déficience 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^e siècle et tout au long du XX^e. Celles-ci nous semblent plus proches de la réalité artistique car elles ne prétendent pas faire passer toute manifestation littéraire 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 achèverons 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 ligne de pensée de Garasa, cette théorie propose que les genres exercent une véritable influence sur les auteurs. Toutefois, ce qui 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, nul 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 rendant 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’écroule ; 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^e et du XXI^e 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).

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

Ayant déjà relevé et analysé les problèmes que nous rencontrions au XIX^e 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^e 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 est 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 infléchit les 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^e 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).

1.5. 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 XIX^e 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 d'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 connu 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 polymorphique, ce 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).

1.6. 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 infructueuse. Nous nous demandons alors ce que la théorie des genres d'aujourd'hui peut 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, plus 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 primordiales 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.

2. À LA RECHERCHE DES TRAITS FONDAMENTAUX DU POÈME EN PROSE⁷

2.1. Introduction

Le poème en prose a prouvé largement que le polymorphisme est une de ses caractéristiques les plus distinctives. Même si l'on laisse de côté les genres frontaliers comme le fragment ou le récit, la variété de formes accueillies sous l'étiquette « poème en prose » est considérable : une lecture rapide de diverses réalisations du genre tant au XIX^e siècle qu'au XX^e nous en donnera la clé. Bertrand, Baudelaire, Rimbaud, Jacob, Ponge, Réda : nous n'avons nommé que six des plus importants auteurs de poèmes en prose et nous avons déjà sur la table six styles complètement différents. Chacun a développé un système poétique divergent (et souvent opposé) de celui de ses contemporains. Bien que cette variété artistique soit la plus grande valeur du poème en prose, par rapport à la critique, et d'après nous, ce polymorphisme n'a provoqué qu'une trop vaste multiplicité d'opinions. Depuis le commencement de la critique à propos du poème en prose, née quelques décennies après les premières publications de Bertrand et Baudelaire, nous pouvons compter autant de théories que de théoriciens. Soit des critiques, soit des poètes, tout le monde a essayé de circonscrire le poème en prose en lui conférant des attributs qui malheureusement ont presque toujours été reliés aux préférences artistiques du commentateur.

⁷ Ce chapitre a été publié dans la revue *Çédille* en 2019. Nous le reproduisons ici avec exactitude, outre la transformation nécessaire du format. La référence bibliographique est la suivante : Baños Gallego, P. (2019). « À la recherche des traits fondamentaux du poème en prose ». *Çédille*, 15 : 83-107.

Il ne faut qu'une rapide incursion dans le monde des critiques, des poètes et des journalistes pour y trouver les plus dissemblables opinions quant au sujet qui nous occupe. Baudelaire (1869 : 3) cherchait « le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme ». Nous voyons que le père du genre reste un peu vague quant à la définition du poème en prose. De plus, dans *À rebours* :

De toutes les formes de la littérature, celle du poème en prose était la forme préférée de Des Esseintes. Maniée par un alchimiste de génie, elle devait, suivant lui, renfermer, dans son petit volume, à l'état d'of meat, la puissance du roman dont elle supprimait les longueurs analytiques et les superfétations descriptives. [...] En un mot, le poème en prose représentait, pour des Esseintes, le suc concret, l'osmazome de la littérature, l'huile essentielle de l'art. (Huysmans, 1884 : 264-265).

Le poème en prose serait donc une espèce de condensation de l'art romanesque qui grâce à la densité obtenue deviendrait matière poétique. Clayton le relie avec la musique, plus concrètement le contrepoint et les structures rythmiques que l'on pourrait appliquer dans un texte ; Chapelan (1946 : XVI) esquive habilement la question en laissant à la sensibilité poétique du lecteur la reconnaissance d'un texte comme poème en prose (« Que le poème en prose soit véritablement un poème, l'acquiescement de la sensibilité de chacun peut seul en apporter la preuve »). Blin appartient à ce groupe de critiques qui nient tout rapport du poème en prose avec les techniques empruntées à la musique ou avec les structures classiques du mètre, étant celui-ci, donc, une création originale et non pas une réélaboration d'autres genres. À partir de cette introduction nous pouvons nous faire une idée non seulement de la quantité de théories existantes (dont la prolifération au XX^e siècle a été

importante), mais aussi de l'hétérogénéité idéologique des propositions que l'on peut y trouver.

Pourtant, dirigeons notre attention vers la poésie versifiée, cette sœur toujours en dispute avec notre genre. Il y a un signe particulier de la versification qui nous semble assez évident : dans la poésie régie par la métrique classique, le vers fonctionne en tant que principe structurant et, ce qui est pour nous encore plus intéressant, il constitue un marqueur par rapport au public. Grâce à l'effet visuel exercé par le vers, un lecteur quelconque sera plutôt enclin à réaliser une approche « poétique » du texte ; ce fait reste, selon notre point de vue, justifiable lorsque l'on tient compte de l'étendue tradition de poésie versifiée dans le milieu culturel occidental. León Felipe (1999 : 13) disserte sur la capacité de structuration du vers, du mètre plus concrètement, en assurant qu'il forme « unos códigos ineludibles que la tradición literaria ha establecido y que siempre supondrán una ventaja [...] frente a los modelos y esquemas del poema en prosa ». De même, le lecteur est capable, par exemple, d'identifier à simple vue une œuvre théâtrale au moment où il envisage un texte doté d'une organisation dialogique ou comportant des indications scéniques, les didascalies.

Suite à ce fait, nous nous demandons s'il y a une structure spécifique du poème en prose qui pourrait aider lors de son identification. Sommes-nous capables, vue la diversité du corpus, de définir la ou les caractéristiques formelles qui puissent être sous-jacentes à la constitution de tous les poèmes en prose ? Dans cet article nous sommes à la recherche des marqueurs qui justifient la classification générique de poème en prose d'un texte sans la

structure de la versification classique ou des œuvres dramatiques⁸. Ce nonobstant, il faut éclaircir que nous n'allons pas essayer de trouver une réponse à la question du surgissement de la poéticité dans un poème en prose : ce point-là mériterait une étude particulière. Ici nous nous contenterons de délimiter, à notre avis, les caractéristiques formelles propres au genre qui viennent remplacer dans un texte en prose les principes structurants d'autres configurations littéraires, soit le vers, soit le dialogue théâtral.

Afin de mener à bien cette analyse, nous nous en tiendrons à ceux qui furent exposés par Suzanne Bernard en 1959 et qui suscitent même aujourd'hui des débats, dans le but d'évaluer leur justesse et/ou leur pertinence. Outre l'exposition des théories des critiques, nous illustrerons ces traits fondamentaux avec les œuvres de quatre auteurs de poèmes en prose dont l'ensemble représente l'énorme variété formelle du genre : Charles Cros (*Le Coffret de Santal*), Marie Kryszewska (poèmes en prose publiés dans la presse), Francis Poictevin (*Paysages*) et Hugues Rebelle (*Chants de la pluie et du soleil*).

2.2. La brièveté

Ce critère-ci semble être partagé par la plupart des théoriciens et critiques qui ont exprimé leur opinion à propos du poème en prose. D'après Bernard (1959 : 15), la brièveté est une caractéristique « plus particulière au

⁸ Des critiques tels que Tadié (1994 : 7-8) ont proposé l'existence d'une entité générique à mi-chemin entre la prose et la poésie, le récit poétique. « Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème des moyens d'actions et ses effets [...] il est un phénomène de transition entre le roman et le poème. ». Pourtant, le point de départ de Tadié reste la dynamique de chaîne d'événements d'un roman : « des personnages auxquels il arrive une histoire en un ou plusieurs lieux ». Un texte en prose racontant une intrigue qui montre des ressources techniques empruntées à la poésie traditionnelle (assonances, patrons rythmiques, jeux de sonorités) reste pour nous de la prose poétique et non pas un poème en prose. Lors de notre commentaire concernant la gratuité nous exposerons les causes de cette exclusion des procédés narratifs chez les écrivains des poèmes en prose.

poème en prose [...]. Plus que le poème en vers, le poème en prose doit éviter les digressions morales ou autres, les développements explicatifs – tout ce qui le ramènerait aux autres genres de la prose », ce qui rapproche la brièveté du critère de la gratuité, dont la pertinence sera discutée tout à l’heure. Selon le point de vue défendu par Bernard dans la démarche théorique de sa thèse, la brièveté devient *conditio sine qua non* du genre par deux raisons : tout d’abord, parce que la relation entre la concentration ou densité du langage d’une œuvre et la brièveté est pour Bernard directement proportionnelle. Si la longueur du texte est réduite, la syntaxe, la sémantique et le flux de la phrase devront être resserrés en conséquence ; ce trait est mis en valeur par Bernard car il provoque, d’après son critère, l’apparition du poétique dans un texte prosaïque. La deuxième cause de l’apologie de la brièveté a pour sujet principal le public : à l’avis de cette théoricienne, une œuvre courte favorise l’appréhension de celle-ci par le lecteur en tant que tout organique. Cet intérêt dans une non-fragmentation du texte lorsqu’il est envisagé par le public (pensons aux chapitres d’un roman ou aux actes d’une œuvre dramatique : personne ne peut douter de la praticité de ces structures par rapport à une possible lecture espacée dans le temps) est directement relié à la notion de l’unité fonctionnant comme signe distinctif du poème en prose, clé présentée aussi par Bernard et que nous allons exposer par la suite.

Ce nonobstant, il faut indiquer que l’exposition de la brièveté comme un des piliers fondamentaux du poème en prose n’est pas une invention attribuable uniquement à Bernard : nous allons constater qu’une très large quantité de critiques a prôné ce trait tout au long de l’histoire du genre.

Au XIX^e siècle, lorsque le poème en prose se trouvait dans les stades de gestation, naissance et premiers développements, il n’y eut qu’un nombre

négligeable de critiques qui se lancèrent à l'aventure de le caractériser. Cette réticence pourrait être expliquée à cause de l'indéfinition dont le genre faisait preuve, en tenant compte de la diversité des œuvres étiquetées « poème en prose » (souvent trop éloignées, du point de vue formel et thématique, les unes des autres pour que la critique y puisse laisser sa trace). En plus, les idées de la plupart de ces commentateurs ne s'identifiaient qu'avec leurs préférences littéraires, leurs goûts personnels. Toutefois, et même si cette partie de la généalogie du genre a plus de poids lorsque nous discuterons à propos des œuvres, nous croyons qu'il faut commencer par Poe. Cet écrivain, dont l'influence sur Baudelaire (et, en conséquence, sur tout le poème en prose) reste indéniable⁹, laissa explicite que « I hold that a long poem does not exist » (Poe, 1850 : 197). Pour l'auteur des États-Unis, un poème peut être considéré comme tel lorsque celui-ci élève ou excite l'esprit : plus grande sera cette excitation, plus haute sera la valeur du poème. Néanmoins, « that degree of excitement which would entitle a poem to be so called at all, cannot be sustained throughout a composition of any great length » (Poe, 1850 : 197). Voici la raison pour laquelle Poe exclut des possibilités lyriques les poèmes longs ; nous considérons qu'il est intéressant de remarquer comment la modernité écarte du poétique la narrativité (condition en directe fraternité avec une certaine longueur du texte) face aux modèles littéraires d'autrefois. L'Antiquité gréco-latine laissa les épopées et le Moyen Âge les chansons de geste, pour n'en donner que deux exemples de quelques genres poétiques de longue durée et qui mêlaient sans hésitation le format versifié avec le développement d'événements.

⁹ L'admiration que Baudelaire professait pour Poe est bien connue : il fut l'introducteur de l'écrivain américain en France grâce au travail de traduction qu'il fit des œuvres *Histoires extraordinaires*, *Nouvelles histoires extraordinaires*, *Histoires grotesques et sérieuses*, *Aventures d'Arthur Gordon Pym* et *Eurêka*. En plus, il écrivit deux articles sur l'auteur bostonien : *Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages* et *Notes nouvelles sur Edgar Allan Poe*.

Au début du XX^e siècle nous trouvons une intéressante critique de Lefèvre, qui affirme nettement que le poème en prose exige en tant que critère incontournable celui de la brièveté :

La prose est plus longue ; elle n'a pas une organisation aussi strictement délimitée et son style est très différent du style du poème en prose : la phrase, dans le poème en prose, doit être plus continûment sobre, nerveuse, acérée, brève (Lefèvre, 1918 : 245).

Même si Lefèvre se situe dans le courant de pensée que nous décrivons, il faut souligner qu'il entre dans des considérations stylistiques en ce qui concerne le poème en prose qui ne nous semblent pas très précises par rapport à la définition du genre. Néanmoins, nous allons excuser le « manque d'histoire » de Lefèvre en inscrivant son opinion dans le cadre de son contexte historico-littéraire : à la fin de la décennie de 1910 le Symbolisme donnait ses derniers sursauts. Ce fait est clairement reflété dans sa description de la typologie habituelle des phrases d'un poème en prose, car le style ici exposé par Lefèvre correspond à celui d'un poème typiquement Symboliste ou décadent. Nous venons de juger cette attitude en tant que « manque d'histoire » car le symbolisme avait été jusqu'à cette époque-là le courant artistique le plus important dans la littérature française. Le mouvement Dada, le Cubisme et le Surréalisme s'occuperont peu de temps après de pulvériser cette conception.

Jusqu'ici, nous n'avons présenté que deux théoriciens : l'un va configurer un des aspects essentiels du genre et l'autre va en apporter le témoignage. Nous voulons éclaircir pour l'instant que cette courte énumération ne signifie pas qu'il n'y ait pas eu de commentaires jusqu'aux années 1940 et 1950. Beaucoup de revues accueillirent des opinions au sujet du poème en prose dans la période de 1890 à 1920, mais la plupart d'elles peuvent être regroupées sous deux

étiquettes : des jugements personnels et des annotations de nature anthologiste. Toutefois, ni les critiques qui évaluaient l'œuvre de tel auteur ou la publication de tel autre, ni les énumérations d'écrivains ne nous intéressent ; aucun précepte théorique de visée générale concernant la forme du genre n'émane de ces premières incursions dans le domaine du poème en prose¹⁰.

Nous arrivons à l'époque du vrai fleurissement des études sur le poème en prose : la deuxième moitié du XX^e siècle. La thèse de Suzanne Bernard n'est qu'un exemple de l'effervescence de ce sujet dans le monde académique occidental et plus précisément français : outre la France, le poème en prose n'a connu un tel intérêt académique que dans le monde anglophone, concrètement aux États-Unis (il y a, bien sûr, des études hispanophones spécialisées pertinentes mais les statistiques donnent la priorité aux études américaines)¹¹. Le poème en prose était en ligne de mire dès la publication de la célèbre *Anthologie* de Maurice Chapelan en 1946, où l'on pouvait trouver une étude introductive outre la compilation de quelques extraits de nombreux auteurs. À cette époque la brièveté persiste dans la pensée générale en tant que trait du genre ; nous constatons que même des poètes tels que Cernuda (1971 : 259) vont admettre que « si la longitud mayor o menor del poema en verso es cuestión controvertible, no parece serlo la de la brevedad del poema en prosa ». Simultanément, Bernard élargit l'étude jusqu'à la rédaction de son inestimable

¹⁰ Néanmoins, ce que l'on peut trouver chez ces commentateurs est un vrai intérêt en ce qui concerne la place du poétique dans le poème en prose, ainsi que l'importance du langage dans la transmission du lyrisme. Nous croyons qu'il faut écarter les témoins ne dissertant qu'à propos de ceci, puisque les critères exposés dans ces études sont si variés et si diverses que le fait de prendre n'importe quel d'entre eux comme trait séparateur du poème en prose serait fallacieux.

¹¹ Toutefois, les études et anthologies américaines n'ont apparu qu'après les années 1970 (Scott en 1976, Caws et Riffaterre en 1983, Monroe en 1987, etc.), tandis qu'en France on en discutait depuis la contribution de Chapelan (1946).

thèse *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, ouvrage de référence dorénavant pour toutes les analyses et critiques du genre.

Beaucoup de théoriciens, toujours avec la thèse de Bernard dans l'esprit, pénètrent courageusement dans le marécage générique que suppose le poème en prose ; la plupart d'eux exprimeront leur accord concernant la brièveté en tant que catégorie différentielle du genre. Simon, l'auteur de l'article du poème en prose pour l'Université de Princeton dans son encyclopédie poétique, écrit de même : « Its length [celle du poème en prose], generally, is from half a page [...] to three or four pages [...]. If it is any longer, the tensions and impact are forfeited, and it becomes – more or less poetic – prose » (Simon, 1965 : 664).

Ici nous voyons qu'ils ont pris le relais de Poe concernant la brièveté en tant qu'exigence pour la présence de la tension poétique, élément qui deviendrait ainsi propre au genre.

Pour Vincent-Munnia (1996 : 142), le lecteur est la raison sous-jacente du choix de la brièveté par les écrivains, puisque « dans un texte trop long, les facultés d'imagination et de stimulation du lecteur seraient en déséquilibre et la recreation de l'unité textuelle deviendrait alors impossible ». Cette « recreation de l'unité textuelle » nous rappelle sans doute l'intérêt pour la non-fragmentation de la lecture (en favorisant ainsi l'approche du texte en tant qu'œuvre unique et totale) de Bernard que nous avons déjà commenté. La théorie exposée par Vincent-Munnia est assez similaire à celle de Sandras (1995 : 43), qui accepte la brièveté en tant que catégorie car elle facilite la prise du texte comme un tout, une unité : « Soucieux de rendre visible la totalité d'un effet, il est contraint à la brièveté et à l'autonomie ». Vadé (1996 : 180), dans une anthologie précédée comme celle de Chapelan par une étude introductive, propose que l'idéal de concision prôné par Huysmans dans *À rebours* « se

retrouve [...] chez tous les auteurs de poèmes en prose. [...] La découpe générale du texte, associée à la brièveté et assurant son autonomie, apparaît donc comme décisive pour un poème en prose ». Scott (1976 : 352) affirme même, de façon un peu téméraire d'après notre critère, que la brièveté confère au poème en prose son caractère proprement poétique : « The prose poem's poem-ness may lie in its brevity ». Nous avons inclus cette opinion même si nous considérons que le fait d'attribuer à un trait formel et structurel la racine de la poéticité d'un genre est, du moins, discutable. Néanmoins, la défense du poème en prose en tant que genre nécessairement court reste en vigueur chez Scott.

Déjà au XXI^e siècle, la question ne semble pas avoir été résolue et les critiques en témoignent. Voici la proposition de Roumette :

Le poème en prose se veut petit, non par manque d'ambition, mais parce qu'il se veut à l'image de l'expérience poétique, moment d'intensité où l'âme se ramasse, se remet en cause et se concentre. C'est une boule d'énergie, un concentré poétique (Roumette, 2001 : 18).

Ce critique reprend de cette façon-là la célèbre image de Huysmans du suc cohobé de la poésie. Aissaoui (2007 : 16) énoncera, en élaborant ainsi une paraphrase de ce qui avait été exposé précédemment par Bernard, que « le poème en prose ne supporte pas les digressions ou les développements explicatifs », de manière qu'elle rapproche aussi la brièveté du critère de la gratuité. Lebon (2010 : 102) se fait l'écho du besoin de la brièveté de façon concise mais catégorique : « La brièveté (au maximum quelques pages) et la concision de l'écriture sont caractéristiques du poème en prose », dont nous regrettons le manque de spécification du nombre de ces « quelques pages ». Plus récemment, Yaouanq Tamby (2011 : 25) octroiera de même à la globalité du

poème en prose le besoin d'un certain resserrement textuel, par rapport, dans ce cas, à la poésie versifiée : « La poésie qui ne dépend plus du critère de la versification, tend alors à se définir par une exigence de brièveté ».

Mais sortons du cercle critique et approchons-nous des créations des poètes que nous avons choisis. Les poèmes en prose de Charles Cros dans l'édition originale de son œuvre *Le coffret de santal* n'ont pas plus de quatre pages (à l'exception de *Le meuble* qui en comprend cinq) : la plupart des « fantaisies en prose » comportent une longueur d'une à trois pages. Néanmoins, ce nombre diminue considérablement lorsque l'on élimine la pagination artistique de l'édition du XIX^e siècle : le poème le plus long, *Le meuble*, ne comprend alors que trois pages (Cros, 1873b : 184-186). Pour Marie Krysinska, qui vit ses poèmes publiés d'abord dans la presse, ceux-ci n'occupent qu'un morceau d'une page du journal correspondant ; les plus longs, *Un Roman dans la Lune* et *Le Démon de Racoczi*, ne comprennent que trois pages (Krysinska, 1883a : 80-81 et 1883b : 132-134 respectivement)¹². Les textes de *Paysages* de Francis Poictevin sont très courts la plupart des fois, de façon que dans l'édition originale on put même regrouper deux poèmes dans une seule page ; l'un des plus longs, *À la halle*, s'étend sur quatre pages (Poictevin, 1888 : 20-23) qui seraient bien réduites à trois s'il s'agissait d'une édition de nos jours¹³ comme chez Cros. La généralité des poèmes en prose d'Hugues Rebell dans *Chants de la pluie et du soleil* ont une extension très réduite, souvent moins d'une page¹⁴. Prenons comme exemple le chant *LXXIX*, qui forme un des plus longs poèmes

¹² Le journal où ces deux poèmes furent publiés, *La Libre Revue*, n'avait pas le grand format de *Le Chat Noir*, fameux cabaret et journal qui accueillit les autres poèmes de Krysinska : c'est à cause de cela que ces deux poèmes s'étendent sur plus d'une page.

¹³ Édition qui, malheureusement, n'existe pas.

¹⁴ En présentant quelques-uns un certain problème de délimitation par rapport à d'autres genres comme la maxime (Rebell, 1894 : 87).

en prose du recueil¹⁵ : toutefois, le nombre ne dépasse pas les trois pages (Rebell, 1894 : 132-134).

Voici quatre auteurs qui représentent quatre manières assez dissemblables d'envisager la création du poème en prose. En laissant de côté leurs différences quant aux choix de thèmes, lexique, syntaxe ou distribution des paragraphes, nous observons qu'ils vont tous converger dans la recherche d'une certaine longueur dont les limites ne sont pas trop floues. Après la lecture des quatre recueils, il nous semble que la frontière établie entre les trois - quatre pages reste toujours présente pour eux. Même si c'était l'époque de l'éclatement du genre et de l'expérimentation technique, où le corpus des œuvres relevant de l'étiquette « poème en prose » faisait preuve d'une hétérogénéité notoire, voici la constatation empirique de l'existence d'une conscience collective concernant, du moins, la longueur des textes.

Au vu de cette conception théorique partagée par tous les auteurs, nous croyons qu'il est légitime de nous demander quant à sa provenance : ce n'est pas par hasard que le vrai père du genre, Charles Baudelaire¹⁶, ait été

¹⁵ Il faut remarquer que nous avons délibérément omis les deux textes les plus longs du recueil de Rebell, *Maître Coupeau* et *Saint François d'Assise et la fée* (Rebell, 1894 : 125-129 et 174-180 respectivement). À cause du contenu et de la présence d'un développement textuel logique et structuré, nous considérons qu'ils appartiennent plutôt au domaine du récit court qu'au poème en prose. Ce fait prouve l'indétermination générique de l'époque quant aux étiquettes « poème en prose », « conte » et « fable ».

¹⁶ Nous ne sommes pas les premiers à attribuer la paternité réelle du genre, la configuration moderne du poème en prose, à Baudelaire. Le rapport dans la lettre à Arsène Houssaye au modèle de Bertrand fut plutôt anecdotique : Baudelaire l'utilisa pour soutenir l'expérience générique qu'il venait d'essayer. En fait, les divergences formelles entre les poèmes en prose de Bertrand et de ceux de Baudelaire dépassent largement la simple application de ce modèle à la vie moderne. Par exemple, Baudelaire va déstructurer les moules rigides des couplets bertrandiens pour élonger la phrase jusqu'à la formation de paragraphes ; le lexique sera évidemment adapté aux besoins d'une réalité du XIX^e. Pourtant, la différence principale reste la présentation chez Baudelaire de personnages et d'événements, tandis que les poèmes de

traducteur de Poe. Baudelaire va prendre le modèle d'Aloysius Bertrand, qui était déjà très strict en ce qui concerne la longueur des textes (les poèmes de *Gaspard de la Nuit* ne dépassent jamais la frontière des six couplets), pour l'appliquer à la vie moderne et en faisant toujours sienne la doctrine de Poe que nous avons déjà vue. Les textes des *Petits*¹⁷ *poèmes en prose* dont la classification générique reste véritablement poème en prose¹⁸ sont bornés à une étendue variable d'entre une et trois pages.

Vus les arguments d'une quantité non négligeable de critiques et la constatation de l'existence d'une conscience collective quant à la longueur textuelle chez quatre auteurs, nous considérons qu'il nous est permis d'affirmer que la brièveté est une caractéristique distinctive du poème en prose. Bien que les causes puissent être discutées, nous ne pouvons éluder les faits : tous les écrivains de poèmes en prose ont partagé le besoin de brièveté du genre. Nous croyons qu'il y a eu chez les poètes, depuis la naissance du genre, une volonté

Bertrand ont été souvent qualifiés de « picturales » à cause de l'utilisation de la description qu'il fait (ce qui annule la possibilité de raconter une histoire). Ainsi pour Blin (1946 : 7), par exemple, les *Petits poèmes en prose* « soutiennent tout un système généalogique dont on dessine les branches maîtresses quand on cite le premier livre des *Divagations*, les *Illuminations* et les *Moralités légendaires* : le foisonnement ultérieur est infini ».

¹⁷ À notre avis, l'apposition de *Petits* dans le titre du recueil est déjà représentative de la volonté de concision chez Baudelaire.

¹⁸ Gustave Kahn (1897 : 20), par exemple, considérait que même si Baudelaire méritait son admiration par « sa recherche d'une forme intermédiaire entre la poésie et la prose, [...] il ne réussit parfaitement qu'une fois, mais admirablement, dans *Les Bienfaits de la Lune* ». Pour Kahn, vu que *Les Bienfaits de la Lune* est le seul poème en prose du recueil, les autres textes appartiendraient donc à la sphère du conte ou à celle de l'anecdote. Le Dantec (1948 : 763), qui lance son opinion d'une façon bien plus abrupte, considère que « sur les cinquante « tronçons de serpent », combien sont en leur intégralité de véritables poèmes ? Une dizaine, tout au plus : les autres, pour n'être pas moins admirables, appartenant aux domaines du conte, de la fable ou de l'apologue ». Nous considérons qu'il faut admettre que certains textes, comme *Une mort héroïque* ou *Mademoiselle Bistouri*, tant par leur longueur que par leur développement narratif peuvent être mieux encadrés dans les genres du conte ou de l'anecdote que sous l'étiquette de poème en prose. Toutefois, nous croyons que la plupart des textes du recueil de Baudelaire sont bien des poèmes qui s'accordent aux critères que nous exposons dans cet article.

de séparation par rapport à d'autres genres appartenant aux domaines tant poétiques que prosaïques. Forcément, ils ont dû prendre les attributs formels qu'ils sentaient propres au poème en prose pour procéder après à leur exploitation. Nous, en tant que critiques, ne pouvons que témoigner de ce fait et instaurer ainsi la brièveté comme trait fondamental dans la détermination générique du poème en prose.

2.3. L'unité organique ou autonomie

Comme nous avons pu voir lors de notre discussion à propos de la brièveté, même si le poème en prose est un genre multiforme, il y a des points où la plupart des critiques peuvent être d'accord. Le deuxième en est l'unité organique : « si complexe soit-il, et si libre en apparence, le poème doit former un tout, un univers fermé, sous peine de perdre sa qualité de poème » (Bernard, 1959 : 14). Ce sujet n'a pas été trop discuté par les critiques postérieurs. La clôture des textes sur eux-mêmes, de façon qu'ils puissent être lus et compris indépendamment les uns des autres, est un critère structurant que presque tous les écrivains de poème en prose ont prôné. Baudelaire (1869 : 1) disait à Arsène Houssaye qu'il lui envoyait « un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue [...] ». D'ici se dégage la métaphore filée du serpent qu'il élabore tout en comparant les différents poèmes en prose avec les vertèbres d'un reptile qui ne souffrirait pas du manque de quelques-unes. Cette brisure à laquelle il s'adresse assure la clôture de chaque texte :

Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le
manuscrit¹⁹, le lecteur sa lecture ; car je ne suspends pas la volonté rétive

¹⁹ Aujourd'hui, le côté commercial de ces mots ne nous échappe pas : le poète essaye de convaincre l'éditeur en assurant que, dans le cas d'une possible méfiance face à la publication

de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superflue. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part (Baudelaire, 1869 : 1-2).

Notons que le mot clôture est ici utilisé en tant que résumé d'indépendance textuelle ou autonomie ; la spécification devient nécessaire lorsque le critique peut identifier ce terme avec la clôture sémantique. Il y a assez de poèmes en prose qui finissent par une ouverture vers l'infini ou par une phrase qui déconcerte le lecteur : c'est le cas de quelques *Illuminations* de Rimbaud, de certains poèmes de Reverdy ou des fins souvent abruptes de Michaux ou Ponge. Néanmoins, remarquons que le plan sémantique n'est pas envisagé dans cette analyse : le lexème clôture ne fait référence ici qu'à l'autonomie du poème par rapport à l'ensemble de textes d'un recueil donné. Même si souvent « les fins de poèmes contrastées, brusques ou inattendues peuvent donner au lecteur le sentiment d'être face à une ébauche appelée à évoluer vers une forme plus définitive » (Vincent-Munnia, 1996 : 150), ce n'est qu'une ressource technique des auteurs pour augmenter l'effet de suggestion chez le lecteur. Celui-ci sentira que le texte renvoie à un autre où l'on continue et finit l'histoire. Toutefois, il arrive généralement que cette œuvre complémentaire n'existe pas, donc c'est au lecteur de faire le travail d'achèvement sémantique : « Se présentant comme inachevé, le poème en prose appelle un complément, une fois encore de l'ordre de l'imaginaire et dévolu à l'instance lectorale » (Vincent-Munnia, 1996 : 150). Il faut souligner que malgré cette ressource le poème en prose demeure émancipé sémantiquement du reste du recueil ; il fait preuve, en conséquence, de ladite unité organique.

en bloc du recueil qu'il lui envoie, il existe toujours la possibilité de trancher l'ensemble pour le publier partiellement, au style des feuillets de l'époque.

Suzanne Bernard se charge de prendre le relais laissé par Baudelaire ; elle va formaliser le besoin d'unité dans le poème en prose et va ériger ce trait en tant que principe structurant. Le motif est manifeste : étant donné que l'unité et l'auto-clôture sont des critères fondamentaux du poème en prose, on aboutit à une meilleure délimitation par rapport aux genres formellement limitrophes comme le fragment.

Parallèlement à la condition de la brièveté, la plupart des études à propos du poème en prose concordent quant à l'unité organique comme critère séparateur du genre. Dès la première moitié du XX^e siècle, l'image de l'écrivain Francis Carco (1945 : 12) du poème comme « cristallisation » nous rend conscients de l'importance donnée par les auteurs à l'autonomie de leurs textes afin de les considérer poèmes. Pelletier (1987 : 11) propose qu'« un poème constitue un objet fermé, autonome, qui se suffit à lui-même » ; il partage donc le concept d'auto-signification du poème en prose si nécessaire pour Bernard. Orizet (1988 : 219) confronte le poème en prose avec les tendances poétiques du Romantisme et, en ajoutant la brièveté à la configuration fermée d'une unité indépendante, assure que le poème en prose « doit former un tout, être un petit univers fermé [...]. En cela, il est aux antipodes du lyrisme romantique de l'époque, qui consiste à développer des effets oratoires animés d'un large souffle ». Pour Aissaoui (2007 : 16), l'unité organique devient le trait le plus important du genre : « Au premier rang se trouve le principe de l'unité organique. Malgré sa complexité apparente, le poème en prose doit impérativement former un univers clos. Si cette qualité lui fait défaut, il perd son statut de poème ».

Dans la même ligne, Lebon (2010 : 97) affirme catégoriquement que « le poème en prose doit être un poème, c'est-à-dire une seule pièce qui se suffit à elle-même ».

Cette vision du poème conçu comme un tout organique répond au changement de sens que ce mot subit au XIX^e siècle. À cette époque, la communauté littéraire recherche la signification étymologique de « poème » : dérivée du vocable grec ποιειν, traduisible par produire, créer, fabriquer ou construire, on a ποιημα, chose produite, fabriquée, construite. Nous avons un témoignage de l'intérêt des poètes du XIX^e siècle pour cette signification chez Banville (1872 : 5) : pour lui le poème est « ce qui est fait et qui par conséquent n'est plus à faire ». Ce changement de sens constitue pour Vincent-Munnia le lien entre le critère d'unité organique et celui du resserrement. La somme des deux facteurs définira la démarche moderne de la poésie :

[Le poème] s'en distingue progressivement pour se définir plutôt par rapport au concept de « texte », et lui emprunter ses critères de clôture, d'autonomie et d'isolabilité, duquel découle celui de la brièveté, qui devient prépondérant dans la poétique moderne (Vincent-Munnia, 1996 : 84-85).

À partir de cette conception, le poème en prose ne peut être envisagé que comme objet fini, non pas comme une ébauche ou une entité de passage entre deux formes.

En revenant aux poètes, nous allons constater que ces recueils n'ont aucune histoire ou intrigue, il n'y a pas de développement fragmenté en chapitres dont on a petit à petit l'accès aux événements²⁰. Chez Cros, les poèmes

²⁰ C'est le cas des *Chansons de Bilitis* de Pierre Louys (1896). Malgré la classification auctoriale de « poème en prose » et l'aspect des textes (qui sont délibérément semblables aux poèmes de

en prose manifestent la plus grande hétérogénéité thématique, donc la possibilité d'une chaîne logique disparaît. *Distrayeuse* (Cros, 1873a : 143-146) est structuré en tant que récit onirique ou vision ayant pour sujet une femme ; *Sur trois aquarelles* (Cros, 1873a : 157-162) décrit trois des œuvres picturales de son frère Henry Cros ; *Le hareng saur* (Cros, 1873a : 153-154) prend la forme d'un monologue comique dont le sujet est déjà spécifié dans le titre. Les poèmes de Krysinska, publiés séparément et sans continuité, constituent en conséquence des entités poétiques isolées les unes des autres. *Chanson d'automne* (Krysinska, 1882a : 2) dessine l'image typique de cette saison : les feuilles qui tombent, le vent, la couleur obscure du ciel orageux, la pluie ; *Berceuse macabre* (Krysinska, 1882c : 4) est un dialogue entre deux sœurs, dont l'une se plaint à cause de sa solitude et l'autre l'invite à s'endormir pour oublier ses problèmes ; *Les Bijoux faux* (Krysinska, 1883c : 99) est composé d'une vision de rêve où la poétesse dépeint un jardin fantastique. Le cas de Poictevin ne laisse aucune place au doute, car le recueil est divisé en sections qui prennent le nom d'un lieu déterminé (souvent à une époque précise de l'année, comme *Normandie, été* ou *Bretagne, fin d'hiver*), étant donc les poèmes en prose des textes inspirés des atmosphères de ces endroits. Nous y trouvons, entre autres, *Toulouse* (Poictevin, 1888 : 39-40), dont la scène est dominée par un chanteur fou ; *Au plateau de Grâce* dans la section *Normandie, été* (Poictevin, 1888 : 93-94) est l'histoire d'un homme qui perd partiellement la vision et qui doit utiliser des lunettes ; *Fontarabie*, qui fait partie de *Au Pays Basque* (Poictevin, 1888 : 31), nous décrit les murs d'une église. Finalement, les poèmes ou chants de Rebell constituent des pièces indépendantes dont les thèmes restent souvent similaires ; néanmoins, nous

Gaspard de la Nuit) nous constatons un fil conducteur tout au long du recueil : une histoire où les « poèmes en prose » fonctionnent comme chapitres. Le trait d'unité organique en est donc brisé : à cause de cela, nous trouvons des difficultés pour considérer cette œuvre comme une somme de vrais poèmes en prose.

constatons qu'il n'y a aucune liaison logique entre elles. *IV* (Rebell, 1894 : 8) nous parle d'une Beauté personnifiée qui a l'apparence d'une femme ; *XI* (Rebell, 1894 : 23-24) est un véritable chant contre le pessimisme et la langueur propres au décadentisme de l'époque, sujet très cher à l'auteur ; dans *XXVIII* (Rebell, 1894 : 50) le poète se définit comme une divinité capricieuse qui veut tout posséder temporellement (avant de tout quitter pour ne pas tomber dans l'ennui). En somme, nous ne pouvons pas constater une élaboration logico-narrative dans n'importe quel recueil de ces quatre auteurs : les sujets sont différents d'un poème à l'autre, il n'y a pas de continuité au niveau des événements, le développement des personnages y est inexistant. Chaque texte peut être lu avec une totale indépendance par rapport à l'ensemble : ces poèmes sont, donc, autonomes, ils font preuve d'une auto-clôture textuelle qui en assure leur unité organique.

À la suite des commentaires théoriques de certains critiques et poètes que nous avons exposés et après le commentaire de quelques textes des poètes sélectionnés, la place du critère d'unité organique dans la description générique du poème en prose est, d'après nous, pertinente. En ce qui concerne le poème en prose, non seulement les critiques ont toujours prôné l'autonomie textuelle face à l'ensemble du recueil mais encore les poètes ont imité l'idéologie exprimée par l'image baudelairienne du serpent. Leurs œuvres, malgré les possibles similitudes thématiques, restent formées par des pièces indépendantes dont il est impossible de tirer un fil conducteur, une narration d'événements, voire une chaîne logique et cohérente. Au contraire, chaque poème peut être envisagé par lui-même, lu et compris séparément sans l'ajout d'un autre texte qui servirait à en compléter le sens. À cause de cela, nous estimons que le critère d'unité organique reste, tout comme la brièveté, l'un des principes structurants du poème en prose.

2.4. Le problème de la gratuité

Nous arrivons ainsi au dernier des principes exposés par Bernard : celui de la gratuité. D'après cette théoricienne, « un poème ne se propose aucune fin en dehors de lui-même, pas plus narrative que démonstrative » (Bernard, 1959 : 14-15). En raison de cette affirmation, Bernard élimine de l'éventail de possibilités l'inclusion sous l'étiquette générique « poème en prose » des textes moralisants, didactiques ou en général ceux qui sont majoritairement narratifs. Cette conception est aussi partagée de nos jours, entre autres, par Aissaoui (2007 : 16), pour qui « le principe de gratuité [...] stipule que le poème doit se suffire à lui-même en s'interdisant toute fonction didactique ».

Dû à la controverse qu'elle a toujours occasionnée, nous voulons nous pencher d'abord sur la question de la narrativité. Si nous suivons la généalogie du genre depuis sa naissance, nous constaterons que cette configuration excluant le narratif sera une tendance primordiale depuis *Gaspard de la Nuit*, recueil de poèmes qui ne développent aucune présentation linéaire d'événements. Il nous est possible d'affirmer qu'à partir de ce recueil « le genre se distingue vraiment de la prose : c'est alors que le mode narratif est, sinon abandonné, du moins remis en question par la composition du poème, confirmant l'incompatibilité du poétique avec le narratif » (Combe, 1989 : 94). Même si quelques textes des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire peuvent présenter des problèmes par rapport à ce critère²¹, tous les écrivains qui suivront les idées de Bertrand et de Rimbaud refuseront la structuration narrative dans leurs poèmes en prose. Cette opinion sera soutenue aussi par Scott (1984 : 295) : « Ce que les poètes en prose du XIX^e siècle cherchaient dans la prose esthétique était une libération non pas [...] des conventions de la

²¹ Voir la note 18.

versification [...], mais des structures d'un langage essentiellement logique et discursif ».

Par rapport au groupe de poètes du corpus, nous trouvons que chez Cros il n'y a jamais de narration d'une histoire : toutes les proses de *Le Coffret de Santal* constituent des descriptions, dont nous parlerons plus tard, et des monologues intérieurs où l'auteur réfléchit sur un sujet quelconque. C'est le cas de *Lassitude* (Cros, 1873a : 167-169). Dans ce poème, Cros médite sur son état mental et spirituel, ses sommeils et sa solitude : aucune histoire n'est racontée, car le poème est construit sur les divagations intimes de l'auteur. Dans l'œuvre de Krysinska la tendance est pareille ; prenons, par exemple, le poème *Les Fenêtres* (Krysinska, 1883d : 102). Ce texte montre une série de métaphores à travers lesquelles la poétesse décrit l'aspect des fenêtres de Paris par rapport à ce qui se passe dedans et en dehors d'elles, l'heure du jour ou la saison. L'élément narratif en est inexistant : il n'y a ni personnages, ni chronologie, ni chaîne logique à suivre. Quant à Poictevin, il ne peut nous échapper que *Paysages* demeure, pour la plupart, un recueil d'impressions des lieux visités par l'auteur ; il semble logique, donc, que la narration en soit exclue. En guise de modèle, le poème *Saint-Bertrand de Comminges* (Poictevin, 1888 : 33-34) décrit l'aspect d'une cathédrale abandonnée près des Pyrénées ; lorsque le récit reste strictement descriptif la présentation d'événements n'a pas de place. Finalement, la nature déclamatoire des poèmes de Rebell comporte en général la présentation d'éléments d'ordre métaphorique qui servent à structurer le point de vue personnel sur un sujet qu'il cherche à exprimer. Le chant *L* (Rebell, 1894 : 84) expose ainsi les « préférences » du poète quant aux fleurs, aux femmes et aux hommes dans une critique voilée de la société de l'époque ; nous ne trouvons aucune narration ni dans ce texte ni dans tous ceux qui sont configurés de façon pareille à celui-ci.

En extrapolant les résultats de l'analyse de certains textes de ces poètes, nous pouvons conclure que le refus de la narrativité est généralisé dans les écrivains de poème en prose. Les textes qu'ils ont présentés ne montrent aucune intrigue, aucune histoire, le déroulement chronologique traditionnel du roman y est absent et les personnages autour desquels s'articulent les poèmes, lorsqu'il y en a, ne connaissent jamais une évolution, articulée celle-ci à travers une chaîne cohérente d'actions. À cause de ces faits, nous constatons la véracité de l'affirmation des critiques tels que Bernard qui prônent le caractère non-narratif du genre par rapport à d'autres genres similaires comme le conte ou la fable.

Bien que cette conception non-narrative du poème en prose puisse sembler assez objective et précise, il y a certaines techniques de composition littéraire qui ouvrent la porte à une série de questionnements. À la suite de ce fait, nous voulons introduire la problématique suscitée par l'utilisation de descriptions dans le domaine du poème en prose, leur fonction et leur pertinence.

Dès l'Antiquité, la description a fait partie du poétique ; rappelons-nous la fameuse comparaison entre poètes et peintres établie par Horace, *ut pictura poesis*. Néanmoins, cette description était ressentie comme appartenant au domaine de la poésie car elle ne jouait aucun rôle dans l'ensemble du texte : Lebon (2010 : 105) explique que « la description doit être évidemment gratuite [si elle] veut appartenir au genre de la poésie puisque dans le roman, la description a une fonction, elle répond à une attente ». Si nous focalisons la question sur le poème en prose, nous verrons que la description est une ressource technique utilisée dans presque toutes les tendances esthétiques du genre. Les poèmes en prose symbolistes et impressionnistes méritent une mention spéciale, car les poètes développèrent des textes extraordinaires à

partir de cette technique ; même les Surréalistes, malgré eux²², utiliseront les descriptions en tant qu'outil principal dans l'élaboration de certains œuvres.

Parmi les critiques, Carco souligne l'importance de la description dans le poème en prose, spécialement dans ceux de Rimbaud et de Lautréamont :

Le poème en prose élargit, peu à peu, son champ d'expérience pour en venir à ces surimpressions d'images et de souvenirs, de sensations à l'état pur, « d'illuminations » ou de phosphorescences dont Rimbaud et Lautréamont ont mis en œuvre toutes les ressources (Carco, 1945 : 4).

Aullón de Haro (2005 : 24) arrive même à concevoir le poème en prose purement descriptif comme une des tendances les plus importantes dans les possibilités du genre. Vincent-Munnia trouve logique et conséquent qu'après l'exclusion du lyrisme intime propre au Romantisme (symptôme de la modernité au XIX^e siècle et tendance généralisée au XX^e) l'attention du poète se tourne vers l'extérieur. Voici la cause, d'après elle, de l'entrée de la description, réaliste ou fictionnelle, dans le poème en prose :

[Les poètes] consacrent l'apparition de registres nouveaux en poésie, notamment du descriptif : non plus une poésie descriptive pastorale, fondée sur le principe de *l'imitatio naturae*, mais une poésie qui peut prendre pour objet le spectacle le plus quotidien ou l'objet le plus insignifiant » (Vincent-Munnia, 1996 : 196)²³.

²² L'opposition de certains chefs de file Surréalistes à l'égard de la description est du domaine public : « Et les descriptions! Rien de comparable au néant de celles-ci » (Breton, 1924 : 314). Toutefois, ils utiliseront cette technique puisqu'elle échappe au besoin romanesque du développement des personnages ou d'une intrigue.

²³ Même si le commentaire de Vincent-Munnia est appliqué aux poètes précurseurs du genre (Rabbe, Guérin, Forneret, etc.), nous considérons qu'il peut bien s'accorder aux écrivains postérieurs à Baudelaire en général.

Un des critiques qui a étudié de plus près l'importance de la description dans la poésie (et, plus concrètement, le poème en prose) a été Yves Vadé. Il nous offre une perspective dans laquelle on peut trouver deux types antithétiques de description : « L'autonomie de la description (sa gratuité) est un premier trait qui distingue, d'un point de vue fonctionnel, une description-poème d'une description insérée dans un texte romanesque » (Vadé, 1996 : 196). De cette façon-là, deux espèces de description cohabitent : celle qui remplit une fonction dans un ensemble plus vaste ou description narrative, et celle qui ne joue aucun rôle ou description poétique. Relativement à la modalité narrative, on y trouve, entre autres, les présentations de personnages qui auront un rôle dans l'histoire, l'exposition de l'emplacement où les événements auront lieu ou l'établissement d'une chronologie afin de proportionner au lecteur des repères sur la temporalité de l'histoire.

En ce qui concerne les descriptions poétiques, Vadé parle d'abord des textes très à la mode au XIX^e siècle qui consistaient à construire un poème en décrivant une œuvre picturale, aussi dénommé *ekphrasis*²⁴, dont le triptyque *Sur trois aquatintes* de Cros constitue un bon exemple. Un autre type de description poétique est, pour Vadé (1996 : 199), celle qui est effectuée depuis le prisme du sujet de l'écrivain, sorte de description particulièrement présente dans le poème en prose : « Beaucoup de poèmes en prose d'allure descriptive se distinguent de descriptions « pures » par la présence [...] du sujet écrivant manifesté par un pronom de première personne ». D'après lui, c'est précisément ce sujet qui articule le texte en tant que poème, car la description devient le produit (toujours autonome, en reliant ce trait avec le principe d'unité organique) d'une subjectivité et non pas un paysage photographié. Quant à la capacité poétique

²⁴ Les relations entre peinture et poésie ont été présentes tout au long de l'histoire de l'art d'Occident. Voici le rapprochement par Simonides de Kos : « La poésie est une peinture qui parle ; la peinture un poème muet ».

des descriptions, Vadé (1996 : 201) opine que « le poème en prose descriptif, libre de toute obligation de reproduction du réel, manifeste un pouvoir de transformation qui en fait une véritable machine à fabriquer du surréel ». Cet irréel devient souvent le résultat, pour Vadé, de la déformation ou métamorphose de la réalité provoquée par l'influence de la subjectivité de l'auteur : ici nous trouvons la porte ouverte à l'onirisme du Surréalisme. Les textes automatiques développés par les écrivains Surréalistes seront fréquemment la description d'un endroit réel qui devient fictif après le passage par le philtre de la psyché de l'écrivain, qui le défigure et en dégage une réalité nouvelle et inconnue.

La question qui en relève conséquemment est inéluctable : où devons-nous établir la frontière ? Quand est-ce qu'une description commence à remplir une fonction dans le texte et quand n'est-elle que la représentation écrite du simple plaisir esthétique dégagé de la contemplation ? Les réponses possibles à ces questions sont, de notre point de vue, trop floues pour établir la gratuité en tant que loi ou principe structurant du poème en prose, à côté de la brièveté et de l'unité organique (prétention de Suzanne Bernard), dont la présence chez les écrivains est parfaitement discernable. Nous voyons que d'autres critiques ont confronté ce problème et ils sont aussi parvenus à ne pas considérer la gratuité en tant que critère incontournable, conclusion causée par les frontières brouillées dont elle fait preuve. C'est le cas de Sandras (1995 : 20), théoricien pour qui les critères de brièveté et d'unité organique sont incontestables mais qui, au contraire, envisage la gratuité de façon assez différente : d'après lui, le poème en prose ne pourrait accueillir ni « des références à des circonstances extérieures (lieux, dates), ni des éléments biographiques (souvenirs d'enfance, débats intérieurs, fables personnelles ».

Si nous dirigeons notre attention sur les œuvres plutôt que sur la critique, il est intéressant de constater que la gratuité dans les descriptions poétiques, telle qu'elle est proposée par Vadé, se rétroalimente du critère d'unité organique. Notre position est la suivante : si dans un recueil les textes restent indépendants les uns des autres, donc ils partagent le besoin d'auto-clôture que nous avons déjà exposé, il est bien difficile que les descriptions présentes dans chacun d'eux jouent un rôle dans un ensemble plus grand. En somme, les descriptions des textes ne feraient pas partie d'une chaîne logique ni au niveau du recueil, puisque l'auto-clôture de chaque texte l'empêche, ni au niveau textuel non plus (le cas où le poème exhibe une suite d'événements de caractère narratif), car la narrativité en est exclue²⁵.

Nous allons commenter quelques exemples pour illustrer ce point de vue. Dans le recueil de Cros, on trouve le poème *Effarement*, première partie du groupe *Sur trois aquatintes*. Un peu plus haut, nous avons proposé ces trois poèmes comme exemples d'*ekphrasis* ou description textuelle d'une œuvre picturale, modalité recueillie par Vadé dans la catégorie des descriptions poétiques : en effet, le poème est structuré à travers certains éléments qui font référence à un aspect concret du tableau décrit. En plus, ces éléments n'ont aucun connecteur discursif, ils sont juxtaposés comme des touches dans un tableau ; le manque des liens logiques provoque du côté du lecteur une sensation d'accumulation d'éléments qui nous rappelle les coups de pinceau dans les tableaux impressionnistes : « Une gare de chemin de fer. Des employés portant des caractères cabalistiques sur leurs casquettes administratives. Des wagons à clairvoie chargés de dames-jeannes en fer battu » (Cros, 1873a : 157-158). Rien ne se passe, il n'y a aucune histoire à raconter : ce

²⁵ Celui-ci est le trait délimitant la frontière entre le poème en prose et le conte, la nouvelle ou la « short short story » de la critique anglophone.

poème n'est que la notation des idées que l'aquatinte de son frère Henri suscite au poète. Cette description, donc, ne sert à configurer aucune intrigue puisqu'il n'y a pas d'affaires qui se déroulent. Nous pouvons conclure que cette description est gratuite en tant qu'elle est inopérante.

Parmi les poèmes en prose de Krysinska, celui de *Symphonie en gris* offre un exemple d'une description gratuite. Dans le texte, la poétesse cherche à peindre l'atmosphère d'un jour pluvieux ; Krysinska (1882b : 4) nous parle, entre autres, de la forme des arbres contre l'horizon, du ciel nuageux et de la brise éthérée (très au goût des décadents de l'époque) : « Les arbres, sans mouvement, mettent dans le loin une dentelle grise. Sur le ciel qui semble tristement rêver, plus d'ardentes lueurs. Dans l'air gris flottent les apaisements, les résignations et les inquiétudes ».

Même si ces éléments pourraient avoir constitué le décor d'une histoire, l'écrivaine n'en développe aucune ; tout le poème est une juxtaposition continuée de symboles similaires relevant tous de l'imagerie décadente. En plus, nous considérons que l'attribution d'un côté sentimental aux accidents naturels (le ciel qui semble rêver, l'air inquiet et résigné) configure l'image de la réalité transformée à cause de l'intériorité du poète présentée par Vadé, ce qui accentue le caractère poétique d'une description. De cette façon-là, nous concluons que la description de *Symphonie en gris* est, comme celle d'*Effarement*, gratuite, car elle ne joue aucun rôle dans une hypothétique chaîne d'actions.

Poictevin va jouer toujours avec le format poétique du poème en prose et l'anecdote ou la *chose vue*. Néanmoins, ses textes ne racontent jamais des histoires structurées avec des personnages définis et une chronologie circonscrite ; c'est le cas de *Brignogan*. Le poète va dépeindre l'aspect d'une anse lors de l'enterrement d'une fille, en focalisant l'attention sur les rochers et leurs

algues, l'eau de la mer et les couleurs de la scène : « Des blocs de granit couverts d'un goëmon frisé, granulé, s'éparpillaient dans l'anse sur le sable fin aux coquillages variés. L'eau limpide, tranquille, semblait sur ce fond un miroir ici d'émeraude, là de saphir » (Poictevin, 1888 : 64-65).

On pourrait discuter si la procession des funérailles peut être tenue pour une histoire. Néanmoins et à notre avis, si on enlevait ce poème et on le lisait sans avoir aucun repère de l'ensemble²⁶ on pourrait arriver à penser qu'il s'agit de la description d'une photographie ou d'une peinture, une autre *ekphrasis*, car on n'y trouve aucune caractéristique habituelle de la narration (développement d'événements, chronologie, portrait et caractérisation des personnages...). À cause de ceci et à la suite du critère de Vadé, nous considérons que les descriptions de ce poème sont poétiques et, conséquemment, gratuites.

Nous arrivons à la fin du XIX^e siècle : même si les écrivains appartenant aux mouvements-réaction contre le Symbolisme exécraient les paysages que leurs précurseurs avaient largement dépeints, ils vont utiliser encore la ressource de la description pour présenter leurs sujets. Dans *Rebell*, quoique les passages purement descriptifs y soient plutôt rares, nous pouvons en trouver : voici le chant *XCIII* (*Rebell*, 1894 : 159), un petit poème en prose où l'écrivain énumère les propriétés de son Paradis idéal, une espèce de version de l'au-delà personnalisée au goût du poète. C'est la célébration et jouissance de la nature dans toutes ses formes : « Là, les âmes étalent leurs rouages de passion ; là s'épanouissent toutes les fleurs ; là se célèbre, sous les lourds ombrages et parmi les claires feuillées, un carnaval de chants et de couleurs où figurent des oiseaux pourpre, vert ou azur ». Le poème est structuré à travers cette liste d'éléments que le poète espère qu'ils seront présents dans son Paradis. L'anaphore « là »

²⁶ Dans ce cas-là, le titre du recueil, *Paysages*, peut prédisposer le lecteur à la conception de ces poèmes en prose comme étant des descriptions tant de la nature que de la ville.

insiste sur l'existence de ce lieu magnifique mais, parallèlement, elle introduit l'idée d'éloignement entre le lecteur (situé dans un « ici » omis) et cette place de rêve (qui se trouve « là », au loin).²⁷ Dans le texte, aucune action n'est racontée : l'articulation de celui-ci ne consiste qu'à la description du paysage imaginé par Rebell. Aucun personnage, aucune histoire : à la suite des idées que nous avons déjà exposées, cette description peut être qualifiée de gratuite en tant qu'elle n'a pas pour fonction de servir de base pour un récit narratif.

La description, donc, fait preuve d'une utilisation répandue tout au long du poème en prose. L'analyse des quatre poètes choisis nous donne l'exemple : chaque texte peut contenir des passages descriptifs qui n'ont rapport qu'avec le poème où ils se trouvent. Voici la différence entre une description narrative et une description poétique, car la première a un rôle dans l'œuvre dont elle fait partie tandis que la deuxième ne sert qu'à dépeindre des lieux, des sentiments ou des situations qui n'ont pas de continuité dans le recueil. Cette opposition que nous avons déjà commentée sera présente aussi dans les poèmes en prose du XX^e siècle, surtout chez les Surréalistes et chez quelques écrivains des années 1960 et 1970 comme Réda, qui dessine la ville.

En guise de conclusion, nous pouvons affirmer que la gratuité reste, plutôt qu'une « condition » du genre telle qu'elle est proposée par Bernard (1959 : 15), une caractéristique que l'on peut extraire de l'analyse générale du corpus du poème en prose depuis son commencement jusqu'à aujourd'hui. Nous avons constaté que les écrivains qui se sont intéressés au poème en prose ont formulé leurs textes en excluant d'eux le développement linéaire d'une

²⁷ Voici un exemple des ressources techniques que le poème en prose emprunte à la poésie traditionnelle : sauf la structure du vers, dans le poème en prose nous trouverons des figures rhétoriques telles que l'anaphore, la métaphore ou la métonymie, mais aussi des figures rythmiques comme les parallélismes ou les chiasmes.

intrigue de caractère narratif ainsi que le didactisme ou les moralisations ; au contraire, dans ce corpus nous voyons se répandre l'onirisme, les réalités métamorphosées à travers le dérèglement des sens et les descriptions poétiques (dans la terminologie de Vadé). Dans toutes ces modalités le trait principal devient l'absence de cohérence et le manque de logique explicative de ce qui est décrit : ceci va supposer que les textes puissent être qualifiés, sous les termes de Bernard, de gratuits. Mais notre avis est que la relation succède à l'inverse, si nous nous tenons aux postulats théoriques de Bernard : les écrivains de poèmes en prose n'ont pas cherché à construire leurs poèmes de cette façon (qualifiés aujourd'hui de gratuits) parce que c'est une qualité obligatoire du genre. D'après nous, ils ont toujours senti que le poème en prose était une entité non-narrative, ce qui la différenciait d'autres genres similaires comme le conte, la fable ou la nouvelle. Par contre, cette perception de la gratuité en tant que norme est due à la très ample représentation de ce trait dans le corpus du genre : le manque d'un manifeste théorique définissant le genre depuis sa naissance nous permet de faire une telle affirmation.

Le « problème de la gratuité », titre que nous avons donné à l'ensemble de ces questions, réside dans l'imprécision du terme lorsqu'il est utilisé par Bernard. « Gratuité » est un trait qui restera attaché au poème en prose grâce à Bernard, donc il faut spécifier les acceptions qu'elle attribue au mot. D'après elle, « s'il [un poème] peut utiliser des éléments narratifs, descriptifs..., c'est à condition de les transcender et de les faire « travailler » dans un ensemble et à des fins uniquement poétiques » (Bernard, 1959 : 15). Pourtant, qu'est-ce que « transcender » un élément narratif ? Bernard ne proportionne aucune donnée concernant la manière dont une ressource technique de la narration pourrait devenir poétique. En plus, elle inclut les descriptions mais elle ne fait pas la distinction de Vadé, très précise et utile d'après nous. C'est ainsi que

« gratuité » reste vague par rapport à la définition du genre. Néanmoins, le terme « non-narrativité » est conçu pour inclure les commentaires de Vadé sur les descriptions, sujet d'intérêt dû à l'importance de celui-ci dans le poème en prose. Ceci n'implique pas que « gratuité » et « non-narrativité » soient des termes inconciliables ; toutefois, les acceptions de « gratuité » telle qu'elle est exposée par Bernard sont moins précises que celles de « non-narrativité », terme que nous trouvons plus adéquat quant au poème en prose.

Conséquemment, notre posture reste déterminée par l'acceptation de la non-narrativité en tant que caractéristique générale du poème en prose, mais nous ne pouvons accepter une loi universelle de la gratuité qui se trouve au-dessus des poètes : selon notre critère, l'embrouillement de certains aspects la rabaisse de catégorie face à la brièveté ou l'unité organique.

2.5. Conclusions

Dans le présent article nous avons exploré les trois caractéristiques qui ont marqué la voie de la critique depuis la thèse présentée par Suzanne Bernard en 1959 : la brièveté, l'unité organique et la gratuité. Ces traits furent exposés en tant que lois régissant le poème en prose et tous les théoriciens après la publication de ce travail ont, d'une manière ou de l'autre, fait référence à la véracité ou l'inexistence de ceux-ci. À travers l'étude des arguments exposés par les critiques et la constatation de la présence (ou absence) de ces caractéristiques chez les quatre auteurs de notre choix, nous avons défini notre position envers eux.

Quant à la critique, il nous semble que, quoique les théories à propos de la poéticité du genre soient très diverses et souvent contradictoires, les critères de brièveté et d'unité organique sont partagés par tous : depuis Poe jusqu'au

XXI^e siècle, la plupart des théoriciens les ont tenu pour véridiques. Hermine Riffaterre se fait l'écho de ceci dans le volume collectif monographique du poème en prose qu'elle présente avec Caws :

Despite the diversity of approaches evident in this volume, or perhaps because of that very diversity, a clear consensus emerges as to what traits will define a genre too often thought undefinable : brevity, closure, inner « deconventionalized » motivation of forms (Caws et Riffaterre, 1983 : XI).

Même si la brièveté demeure le trait par excellence tout au long des théories du poème en prose, l'unité organique n'est pas moins prônée. Nous trouvons que le plus souvent ces deux critères sont combinés pour faire référence à un aspect considéré comme particulier au poème en prose, celui de la non-fragmentation de la lecture : la perception du poème en prose en tant qu'unité qui existe par lui-même, effet qui bénéficie d'une courte étendue textuelle. Néanmoins, les positions prises par la critique face à la gratuité sont bien plus floues : depuis la narrativité jusqu'au rôle des descriptions (dont la gratuité a été largement discutée), il y a eu toujours un certain désaccord parmi les théoriciens.

Point par point nous avons exposé ce qui se passe sur le domaine purement artistique. À travers une analyse détaillée des aspects pertinents dans les textes de Cros, Krysinska, Poictevin et Rebell nous avons pu constater ce qui suit : tout d'abord, la brièveté n'est jamais contestée chez eux. Tous les véritables poèmes en prose qu'ils ont écrits restent dans les limites d'une à trois pages ; nous avons exposé que ceux qui excèdent cette limite ont aussi une structure logico-narrative qui mène vers les domaines du conte ou de la fable (c'est le cas de *Maître Coupeau* et *Saint François d'Assise et la fée* de Rebell) ou bien

la quantité de pages plus élevée est le fruit d'une pagination avec des espaces typographiques trop grands (comme *Le meuble* de Cros). Quant à l'unité organique, c'est toujours le même style : chaque poème s'ouvre et se ferme sur lui-même. Il n'y a pas, donc, de fil conducteur à l'intérieur de ces recueils, car les sujets changent d'un poème à l'autre. Il n'y a pas de personnages communs, même pas une chronologie ou une localisation générale. Bien que la clôture sémantique puisse être brisée, nous avons exposé que ce n'est qu'une ressource technique des auteurs : l'indépendance des textes reste sans défaut.

Par rapport à la gratuité, nous avons focalisé notre analyse sur la narrativité et les descriptions. En ce qui concerne la narrativité et à la suite du commentaire des quatre écrivains choisis, nous croyons avoir suffisamment démontré le refus de la création d'une intrigue romanesque dans n'importe quel poème en prose. Quant à la description, technique utilisée depuis toujours dans l'environnement poétique, elle est l'objet de beaucoup de commentaires proposant le questionnement de son hypothétique gratuité. À partir des postulats de certains théoriciens, nous avons constaté que les passages descriptifs dans les poèmes en prose de ces auteurs ne jouent jamais un rôle déterminé qui aide à configurer un espace de narration : lorsqu'il y a de la description chez eux, celle-ci ne sert ni à établir une chronologie, ni à situer l'histoire dans un lieu spécifique, ni à configurer les personnages. Ce fait se trouve renforcé par le manque de développement narratif dans n'importe quel poème en prose : les poètes ne configurent aucune histoire, ils ne vont pas raconter des événements situés dans une chaîne logique repérable. En fait, la plupart des fois les passages descriptifs sont plus proches de l'*ekphrasis* ou description d'une œuvre plastique que de la narration ou récit (chez Cros et même chez Poictevin). De cette façon-là, à part la constatation d'une volonté d'exclusion du narratif, la forte présence d'œuvres à la limite du genre et les

commentaires critiques qui, conséquemment, discréditent la notion de gratuité nous mènent à la considérer en tant que caractéristique commune plutôt que comme loi.

Comme petite remarque historico-artistique, nous voulons mentionner que les courants du poème en prose du XX^e siècle continueront à être définis d'une façon très primitive, comme ceux du XIX^e, par les critères ici exposés, la brièveté et l'autonomie et l'exclusion de l'élément narratif : la lecture des *Poèmes en prose* de Reverdy, de *Poisson soluble* d'Aragon, de *Le Cœur légendaire* de Decaunes et de *Les ruines de Paris* de Réda nous apportera la preuve de la permanence de ces traits fondamentaux dans quatre tendances artistiques manifestement divergentes. Néanmoins, il faut souligner l'énorme différence stylistique des courants par lesquels le poème en prose est passé ; c'est à cause de cela que les définitions prescriptivistes tirées du corpus des textes qui prétendent embrasser plus de traits que ceux présentés ici doivent être évitées. Pour Vincent-Munnia (1996 : 429), les critères communs de brièveté, unité organique et non-narrativité « proviennent [...], plutôt que de récurrences esthétiques précises et systématiques, d'une parenté de fonctionnement poétique, de modes d'appréhension communs -et neufs- du poétique », c'est-à-dire que nous ne pouvons faire passer pour besoin du genre des traits spécifiques d'un courant donné.

À partir de tout ce qui vient d'être exposé, nous jugeons pertinent de conclure que des trois traits caractérisant le poème en prose exposés par Suzanne Bernard dans sa thèse, la brièveté et l'unité organique sont empiriquement prouvables à travers l'étude du corpus du genre. Par contre, la gratuité telle qu'elle nous est posée présente quelques problèmes qui suscitent une certaine discussion et qui nous empêchent de la tenir pour une loi ;

néanmoins, nous acceptons de bon gré le côté non-narratif du poème en prose. Conséquemment, et afin de clore cet article en donnant une réponse à la question posée au début, nous établissons la brièveté, l'unité organique et la non-narrativité en tant que caractéristiques formelles sous-jacentes au poème en prose dans n'importe quelle de ses étapes artistiques, tout comme le vers l'est dans la poésie métrique et les dialogues dans les œuvres théâtrales.

3. FRONTIÈRES : POUR UNE DÉLIMITATION GÉNÉRIQUE²⁸

Le poème en prose a été l'objet des théorisations les plus variées en ce qui concerne son organisation interne et les structures fondamentales qu'un texte doit comporter pour être considéré un véritable poème en prose. En conséquence, la question de l'établissement des frontières entre le poème en prose et les autres genres littéraires a été la cause de bien de digressions tout au long de son histoire. À l'origine se trouve, d'après nous, un fondement théorique peu consolidé : sans celui-ci, la tâche de différencier le poème en prose des formes stylistiquement similaires devient un travail à peu près titanesque. À titre d'exemple, nous voulons souligner l'affirmation de Lefèvre (1918 : 243), qui illustre ce que nous venons de proposer : « Qu'est-ce que le poème en prose ? S'il est difficile de le définir directement, on peut voir, tout au moins, ce qu'il n'est pas : il n'est ni le vers libre ni la prose rythmée ». Cette critique semble entrevoir que le poème en prose reste une entité générique distincte, mais les critères pour l'individualiser lui échappent. En conclusion, on n'y arrive qu'à une déclaration dont la précision théorique est discutable.

Grâce à la poétisation progressive de la prose au long du XVIII^e siècle, un changement de mentalité s'opéra du côté du lecteur. Celui-ci commença, peu à peu, à percevoir que l'essence du poétique pouvait résider au-delà du vers :

²⁸ Ce chapitre a été accepté pour sa publication dans la revue *Çédille*. Faute de savoir le numéro exact de publication (soit décembre 2019, soit avril 2020), nous le reproduisons ici tel qu'il va apparaître, outre la transformation nécessaire du format et l'inclusion de quelque contenu à notre avis nécessaire.

Es sabido por experiencia común que la poesía es reconocible en la experiencia de distintas formas de discursos. El lector constata con frecuencia una gran cualidad poética en, por ejemplo, un pasaje de novela, o un trozo de ensayo, lo cual hace patente la separación de la sustancia estética poesía de los límites de género (Aullón de Haro, 2004 : 30).

C'est à partir de cette nouvelle conceptualisation que le poème en prose trouvera le terrain propice pour sa naissance. Néanmoins, la situation de ce genre, à cheval entre le poétique et le prosaïque, a toujours été un problème lors de la recherche d'une délimitation générique stable, ce qui est explicité par Utrera Torremocha (1999 : 12) :

La continua tensión entre ambos polos [le poétique et le prosaïque], síntoma de su modernidad, es, al mismo tiempo, la dificultad mayor para definir el género y distinguirlo de otras modalidades afines.

Dans cet article nous voulons démontrer que les principes structurants du poème en prose de brièveté, unité organique et autonomie exposés par Suzanne Bernard (1959 : 14 - 15) peuvent fournir la base théorique solide sur laquelle une distinction générique robuste peut être présentée. Pour ces critères nous préférons la terminologie de la plus récente révision (Baños Gallego, 2019 : 103), où « gratuité » devient « non-narrativité ». À travers l'application de ces critères, nous essayerons de délimiter le plus nettement possible le poème en prose face à d'autres genres qui ont toujours posé des problèmes aux critiques. De plus, nous utiliserons lorsqu'il sera nécessaire le support de quatre auteurs de notre choix : Charles Cros, Hugues Rebell, Marie Kryszynska et Francis Poictevin. Ils vont écrire tous des poèmes en prose vers la fin du XIX^e siècle ; ce petit corpus d'auteurs représente une grande variété formelle, ce qui ouvre l'éventail lors de l'application des critères de cette étude, à notre avis. Nous

commencerons notre étude par un bloc consacré aux genres narratifs tels que la prose poétique, le fragment ou le conte. Celui-ci sera suivi d'un autre qui portera sur quelques configurations textuelles relevant du domaine de la poésie, telles que le vers libre ou le verset.

3.1. Les genres narratifs

3.1.1. Le débat de la prose poétique

3.1.1.1. Vers une poétisation de la prose : brève histoire des précurseurs

La recherche dans le domaine de la prose poétique menée par les auteurs avant le XIX^e siècle constitue, sans doute, la première réussite dans le chemin de la création du poème en prose. Grâce à celle-ci, tant les auteurs que le public sont arrivés à « l'idée d'une disjonction nécessaire entre *poésie* et *versification* » (Bernard, 1959 : 19). Ce fait est spécialement remarquable car la stricte conception de la poésie en France avait interdit jusqu'au XVIII^e siècle les incursions intergénériques de tout type. Avant ce siècle, personne n'aurait osé demander si le domaine de la poésie excédait celui de la versification, puisque le poète écrivait incontestablement en vers. Nous pouvons remarquer une telle sévérité dans d'autres domaines artistiques : le XVIII^e siècle fut l'ère des relations entre la musique et la poésie, en tant que les structures musicales (comme le contrepoint ou les rigoureuses compositions baroques) rappellent aux lois de la poésie métrique, notablement rigide en France. C'est ainsi que l'affirmation suivante prend un sens beaucoup plus large, phrase où l'usage du mot « joug » semble assez pertinent : « La poésie [...] associée à la musique pendant des siècles, a subi, tout ce temps, le joug du rythme musical » (Bernard, 1959 : 20).

Toutefois, la prose semble avoir toujours échappé à la législation imposée au vers dès l'antiquité gréco-latine. Les prosateurs avaient la liberté d'expérimenter avec le langage d'une façon qui restait interdite pour les versificateurs. Depuis les sophistes et tout au long de l'Empire Romain, ainsi qu'au moyen âge, on cultive une sorte de prose « élevée », capable d'assumer dans son sein une plus grande charge lyrique. Aux yeux des écrivains et du public, celle-ci la rapproche de l'atmosphère poétique du vers :

La existencia de la prosa rítmica de calidad para determinados géneros literarios y la imposición de los distintos subgéneros novelísticos herederos de la épica en prosa favorecen la adaptación, cada vez mayor, de la prosa como medio literario (Utrera Torremocha, 1999 : 28).

Ces textes vont former le bouillon de culture idéal pour l'intrusion de la prose dans le domaine poétique, dont le *Télémaque* de Fénelon (1699) sera le premier modèle moderne. Cette œuvre est censée être une véritable épopée écrite en prose, car sous un format nettement prosaïque elle présente un travail important sur les rythmes internes, les sonorités et les images. Nous verrons ce modèle d'épopée en prose imité au XVIII^e siècle par Marmontel et *Les Incas, ou La destruction de l'Empire de Pérou* (1776) ou par Grainville, déjà au XIX^e siècle, avec *Le dernier homme* (1805). L'existence de textes en prose jouissant de certaines ressources techniques qui avaient été jusqu'à ce moment-là réservées à la poésie favorisa l'apparition d'une des tendances les plus intéressantes du XVIII^e siècle. Nous faisons référence aux traductions de poèmes étrangers en prose et aux pseudo-traductions : deux mouvements jouant un rôle crucial dans la naissance du poème en prose.

La valeur de ces textes en ce qui concerne la libération formelle et thématique dans le domaine de la prose est indéniable. Pourtant, nous considérons que la vraie révolution s'opère du côté du lecteur : les traductions

comportent la constatation pour le grand public que la poésie ne réside pas dans la versification exclusivement. L'intérêt se penche alors sur les mots choisis, les thèmes traités et les images évoquées. Le succès fut si grand que l'on arriva à produire des pseudo-traductions, comme les *Chansons madécasses* de Parny (1787) : ce sont des textes présentés comme la traduction en prose d'un texte originellement versifié mais qui, ce qui est manifesté par la condition de « pseudo-traduction », n'existe pas. L'effet de ces traductions ou pseudo-traductions à l'époque de leur création peut être résumé de la manière suivante :

La traduction mettait en lumière cette vérité (alors nouvelle) que la rime et la mesure ne sont pas tout dans un poème ; que le choix du sujet, le lyrisme, les images, la structure du poème et ce que Poe appellera « l'unité d'impression » sont autant d'éléments capables de provoquer le mystérieux choc poétique (Bernard, 1959 : 24).

Cette mise en prose d'un matériau poétique impliquera une véritable préparation pour le public. À travers la retranscription de *l'Illiade* et *l'Odyssée* en prose par Houdar de la Motte (1714), la traduction de Virgile par l'abbé Desfontaines (1743), les traductions des *Eddas*, d'Ossian, des *Ydilles* de Gessner ou des *Nuits* de Young le lecteur trouvera l'intensité ou l'émotion habituelles d'un poème versifié mais, cette fois, sous une configuration prosaïque, modalité d'écriture habituellement réservée au langage scientifique ou encyclopédique. D'après Vadé (1996 : 21), ces traductions « en prose d'œuvres poétiques étrangères vont contribuer pour leur part à dissocier dans l'esprit des lettres poésie et forme versifiée », étape initiale certainement nécessaire pour la postérieure création d'un genre comme le poème en prose.

Les traducteurs jouissaient au XVIII^e siècle d'une liberté d'écriture qui n'était pas partagée par aucun écrivain. Les tournures considérées comme des

« bizarreries » de style à cette époque-là pouvaient être admises car elles étaient vues comme une représentation de l'exotisme du texte original. Si nous prenons en considération la rigidité et, le plus souvent, le manque de vraie poésie dans les poèmes versifiés du XVIII^e siècle, une affirmation comme celle-ci ne peut être surprenante : « Il y avait beaucoup plus de vraie poésie dans l'Edda, dans Ossian, dans Young, même traduits en prose française, que dans tous les « poèmes » des rimeurs français d'alors » (Bernard, 1959 : 24 - 25). De cette façon-là, nous constaterons l'avènement des traductions en tant que manière socialement acceptée des poètes d'introduire en prose les thèmes habituellement restreints au domaine de la poésie versifiée : « En d'autres temps, au lieu d'employer la prose « ornée », c'est en vers que l'on aurait traité du Printemps ou de l'Innocence » (Bernard, 1959 : 34). Les lecteurs virent donc le surgissement d'une prose qui pouvait accueillir, outre la narration d'une histoire, des digressions lyriques où l'écrivain exprimait ses sentiments les plus profonds, ses inquiétudes et ses fluctuations émotionnelles avec liberté.

Par conséquent, c'est grâce et à travers les traductions, transpositions en prose, pseudo-traductions et imitations du XVIII^e siècle qu'il y a un « glissement qui permet à la prose de devenir instrument poétique, parallèlement - et parfois supérieurement - au vers » (Vincent-Munnia, 1996 : 83). Cette mutation du poétique provoquera un changement de paradigme tant chez les auteurs que chez le public. Les deux pôles du flux de production littéraire ne verront plus la poésie « comme un ornement stylistique, représenté par une forme unique, le vers rimé et mesuré » (Vincent-Munnia, 1996 : 83). Cette nouvelle typologie de prose, dite poétique, est conçue en tant que telle car elle emprunte des techniques au vers comme l'harmonie, les cadences, des mesures diverses et, enfin, le goût pour une certaine musicalité qui deviendra manifeste dans la recherche de rythmes internes.

Néanmoins, et d'après notre point de vue, une traduction (fût-elle vraie ou fausse) ou un pastiche ne constitue pas une vraie création poétique : nous considérons qu'il s'agit plutôt d'un processus d'imitation d'une autre forme préexistante. Il faudra donc se libérer de ce nouveau joug pour que le véritable poème en prose soit né. Poème en tant que texte clos et indépendant et par l'incontestable présence du poétique ; en prose grâce à l'accès de celle-ci au statut poétique, achevé bien sûr à travers les traductions et les proses passionnées des préromantiques. Même si l'intrusion de la prose dans le domaine poétique favorisa la présentation conjointe d'éléments traditionnellement restreints à l'une des deux catégories (les rythmes phraséologiques du vers ou la variété des registres de la prose, par exemple), la naissance du poème en prose emportera une autre caractéristique qui demeure pour nous inoubliable : l'apparition de contenu particulier. Cette remarque prend son importance par opposition aux traductions, dont les piliers fondamentaux impliquent nécessairement la réélaboration d'un contenu précédant l'œuvre.

Outre la prose dite poétique comme l'oratoire ou celle des traductions et, à l'autre extrême, la prose encyclopédique, concise et intellectuelle, nous assistons au XVIII^e siècle à la naissance d'une prose que nous pourrions qualifier de « passionnée ». Tant les thèmes que le langage utilisé dans les œuvres de Diderot ou Rousseau annoncent le romantisme :

La aparición de diarios íntimos, autobiografías, confesiones, meditaciones, cartas y escritos personales concebidos como desahogo y expresión del alma del artista son portadores de la auténtica poesía, identificada ahora no con el artificio sino con la sinceridad y el sentimiento (Utrera Torremocha, 1999 : 35).

De cette manière, nous observons un déplacement de l'intérêt des poètes : on laissera de côté le style ornemental de la versification typique jusqu'à cette époque-là pour s'approcher de plus en plus de la sensibilité de l'auteur, modalité d'écriture s'étendant tout au long du romantisme du XIX^e siècle. Nous voyons, donc, une profusion de textes prosaïques absolument chargés de lyrisme et dont les ressources propres à la narration (une intrigue cohérente et linéaire, une chronologie repérable ou des personnages évoluant au fil de l'histoire) se trouvent souvent disloquées. C'est le cas de *Smarra* (1821) de Nodier, *Sylvie* (1853), *Les Filles du feu* (1854) et *Aurélia* (1855) de Nerval ou *Chien-Caillou. Fantaisies d'hiver* (1847) de Champfleury.

Nous sommes déjà arrivés au XIX^e siècle. En guise de conclusion, mention à part doivent recevoir ici les auteurs considérés traditionnellement comme les précurseurs directs du poème en prose : Guérin (*Le Centaure, La Bacchante*), Rabbe (*Album d'un pessimiste*), Forneret (*Vapeurs, ni vers ni prose*) et Lefèvre-Deumier (*Livre du promeneur, ou les Mois et les Jours*). Bien que ces œuvres présentent parfois des configurations qui puissent ressembler au poème en prose postérieur (comme la brièveté), il nous semble qu'elles s'éloignent de la conception générique du poème en prose puisqu'elles font preuve d'une certaine linéarité narrative à travers laquelle un ensemble de personnages ou une histoire nous sont montrés. En raison de ceci, nous estimons que ces auteurs développent des ouvrages d'une prose poétique très élaborée, mais en dehors de l'étiquette de poème en prose²⁹.

²⁹ Du fait que ces écrivains ne sont pas au centre d'intérêt de cet article, nous renvoyons le lecteur aux études de Bernard (1959), Vincent-Munnia (1996), Vadé (1996) et Utrera Torremocha (1999) pour des approches plus profondes sur ces auteurs dont la contribution pour le poème en prose reste toutefois indéniable.

3.1.1.2. L'importance de la dénomination générique

Les étiquettes génériques ont toujours été une source de discussion académique. S'il y a un appareil théorique solide aux fondements de celles-ci, elles seront capables d'identifier et de décrire fidèlement tout un éventail d'ouvrages ; au cas contraire, elles deviendront un véritable obstacle tant pour les critiques que pour les auteurs eux-mêmes. Nous voulons introduire ici la question sur le statut de la dénomination « poème en prose » dans le contexte du XVIII^e siècle. Nous trouvons qu'elle est largement utilisée lorsqu'il s'agit de qualifier n'importe quel texte de prose poétique, spécialement ces ouvrages d'un lyrisme manifeste. Il est curieux de remarquer, d'après Vincent-Munnia (1996 : 48) qu'au XVIII^e siècle, « alors même que la notion de poésie en prose n'est pas encore définitivement reconnue, celles de « prose poétique », de « prose cadencée » et de « poème en prose » semblent parfois complémentaires et parfois concurrentes », témoignage plus que notoire de l'instabilité des étiquettes génériques et de la méconnaissance dont les théoriciens (mais aussi les poètes) ont souvent fait preuve.

À titre d'exemple, nous exposons la dénomination de Morice (1889 : 151) de « prose plastique » des poèmes du *Gaspard de la Nuit*. De la même manière, la classification de Jechova (1993 : 5) reste, d'après nous, peu rigide. On propose, au sujet de la formation d'ouvrage collectif, que les contributeurs ont fait une interprétation de l'étiquette de poème en prose délibérément fluctuante :

[Ils ont] choisi de remplacer le terme, quand il est pris dans cette acception vague, par l'expression « ouvrage en prose poétique », car « prose poétique » peut s'appliquer aussi bien à une œuvre entière qu'à un passage isolé. Nous désignons par « poésie en prose » les divers modes d'expression poétique qui ont recours, dans des proportions variables, à la prose.

De la même façon, Cherel (1940 : 13) parle indistinctement de « poésie en prose » lorsqu'il fait référence à des typologies d'écritures si différentes que celles de Chateaubriand, Fénelon, Sainte-Beuve, Flaubert, Balzac ou Bertrand.

Nous voulons conclure cette section en réaffirmant le rôle incontestable de configurateur générique de Baudelaire. Bien que les poèmes du *Gaspard de la Nuit* soient considérés le modèle du genre, le travail de Bertrand ne fut qualifié par lui-même que comme « fantaisies ». La détermination générique fut laissée de côté jusqu'aux *Petits poèmes en prose*. Ce n'est qu'avec Baudelaire que la locution « poème en prose » prend un sens distinctif et marqueur de genre, elle devient « une formule plus uniformisée renvoyant à une entité poétique et générique et non plus seulement à une « manière » littéraire » (Vincent-Munnia, 1996 : 10). Notre apologie de Baudelaire en tant que vrai père du poème en prose trouve ses fondements dans le travail thématique évident qu'il mène, ainsi que dans le fait d'être le premier à distinguer le poème en prose comme entité générique distincte.

3.1.1.3. Prose poétique : une modalité d'écriture

Le moment est arrivé de donner une réponse au questionnement quant à la différence entre la prose poétique et le véritable poème en prose. Voici ce que nous considérons : la prose poétique constitue une modalité d'écriture qui peut être présente, selon le choix de l'auteur, dans un grand nombre de réalisations génériques différentes. Le poème en prose, au contraire, forme lui-même un genre, et en conséquence il ne peut participer des autres entités textuelles. La prose poétique resterait donc un langage littéraire applicable à des genres divers (comme le conte, la nouvelle, le roman, l'épopée, les méditations, etc.) plutôt qu'un genre spécifique. Cette affirmation est partagée par d'autres théoriciens : d'après Vadé (1996 : 11), la prose poétique est « un type d'écriture [...] et non pas un genre poétique ».

Tout au long de l'ensemble des théories concernant le poème en prose, le critère de brièveté joue un rôle décisif. La modernité prône la brièveté en tant que signe particulier du poétique : les véritables poèmes sont, depuis les perspectives du XX^e et du XXI^e siècles (héritage direct des doctrines de Poe), « des textes poétiques relativement brefs » (Vincent-Munnia, 1996 : 88). Selon ce critère, on ne peut défendre que difficilement l'inclusion sous l'étiquette « poème en prose » d'œuvres telles qu'*Aurélia* de Nerval ou des textes de Chateaubriand. De même, c'est à cause de cela que les œuvres citées plus haut de Nodier, Nerval ou Champfleury nous semblent relever plutôt du domaine du récit narratif fictionnel court, même si la prose utilisée est très lyrique et quelques aspects de la logique narrative y sont disloqués. Il s'agit, à notre avis, des œuvres d'une prose « qui se fait poétique par un effort stylistique particulier (prose soignée, imagée, cadencée) » (Vincent-Munnia, 1996 : 90). Néanmoins, d'après les perspectives actuelles il nous manque un certain groupe d'éléments permettant à ces œuvres de recevoir la qualification de poème : la brièveté, l'autonomie ou clôture et, dans la plupart des cas des proses poétiques, la non-narrativité. Aullón de Haro (1979 : 109) fait référence aux deux premiers traits : il propose que « qué cosa sea prosa poética y qué cosa poema en prosa no parece susceptible de delimitación sino refiriéndonos a la extensión del texto y a la unidad del mismo ». De la même manière, pour l'encyclopédie de poésie de l'Université de Princeton (Simon, 1965 : 664) le poème en prose doit être éminemment bref, ce qui le distingue de la prose poétique : « [le poème en prose] differs from poetic prose in that it is short and compact ». Aussi, d'après Orizet (1988 : 218), le poème en prose, « par ses caractéristiques propres qui sont le resserrement, la brièveté, l'unité organique, se détache de la prose poétique, laquelle est encore de la prose, pour devenir poème à part entière, mais libéré des contraintes de la versification ». Finalement, Blin (1946 : 9) énonce que les œuvres de Fénelon, Parny, les

traductions du XVIII^e siècle, Guérin ou Nerval sont « plutôt de devanciers que de modèles » génériques.

Ce nonobstant, nous rencontrons aussi des critiques qui, dans l'effort d'établir une différenciation entre le poème en prose et la prose poétique, n'ont pas abouti à une théorie valable ou explicative. C'est le cas de Fernández (1994 : 31), pour qui le poème en prose trouve sa différence avec la prose poétique dans la « tonalité » :

Las características distintivas del poema en prosa pueden encontrarse en ciertos aspectos estilísticos : alarde imaginativo en la expresión, estructuras rítmicas, lenguaje metafórico ; pero sobre todo en los elementos afectivos del texto orientado hacia la poesía, y que no son frecuentes en una página de prosa narrativa.

Cette définition, sous laquelle un nombre important de poèmes en prose ne pourrait être accueilli, nous semble assez vague et dépourvue de précision. Ceci nous mène à ne pas la considérer comme un modèle pratique à utiliser dans la tâche de spéciation générique.

Nous pouvons conclure, après avoir étudié le phénomène des traductions, la progressive lyrisation de la prose au XVIII^e et au XIX^e siècles et l'opinion de divers critiques, que la prose poétique ne peut être aucunement confondue avec le poème en prose. La discussion se situe ici dans deux niveaux différents, ce qui invalide d'après nous les tentatives d'amalgame générique. Tandis que le poème en prose est un genre qui se suffit à lui-même, la prose poétique est une forme ou modalité, une typologie d'écriture. Ce fait comporte que la prose poétique puisse apparaître entremêlée dans une unité textuelle plus grande, par exemple dans un roman, une nouvelle ou un drame théâtral. Par contre, le poème en prose reste une entité qui existe par elle-même et qui ne

peut cohabiter avec d'autres espèces génériques dans le même texte. Les traits particuliers au poème en prose (la brièveté, l'unité organique et le refus de la narrativité) que nous avons déjà exposés servent à établir ici la frontière.

3.1.2. Le fragment : un poème en prose intégré ?

Une des formes les plus problématiques lorsque l'on a tenté de délimiter le poème en prose est le fragment. Le nombre de critiques qui ont cherché à classer des fragments d'œuvres plus grandes sous l'étiquette de poème en prose est considérable. Nous nous demandons, donc, quelle est la configuration générique du fragment et quelle reste sa position par rapport au poème en prose.

Nous commencerons par la position prise par Bernard (1959 : 12), la principale théoricienne du poème en prose. Elle qualifie le fragment comme des « poèmes involontaires » : les typologies d'écriture que l'on peut trouver sous cette étiquette agglutinent tant les extraits de correspondance que les journaux intimes ou des sections de romans qui puissent être plus ou moins poétiques. Bernard n'a aucun doute : le fragment ne peut former un poème en prose car il a un caractère inorganique. Si l'on sépare le fragment choisi du « tout » auquel il appartient, il cessera d'avoir un sens complet et propre. Le trait d'unité organique peut marquer ici la ligne séparatrice séparant les deux entités génériques.

Il y a une large quantité de critiques défendant cette même opinion par rapport au fragment. Lebon (2010 : 97) seconde la position de Bernard car, après l'acceptation du critère d'unité organique, « les passages, les extraits d'une œuvre complète, si lyriques soient-ils, ne peuvent être considérés des poèmes en prose ». Également pour Fernández (1994 : 28), le fragment perd sa signification lorsqu'il est séparé de l'ensemble : « el fragmento, aunque

decididamente poético, necesita del resto del cuerpo para realizarse ». Nous voulons souligner aussi l'opinion de Crespo à ce sujet (1966 : 6) :

Si cada palabra de la novela es un símbolo, pero encaminado a un fin literario, la exacerbación simbólica de uno de sus fragmentos que, en último término conducirá al fin literario de la obra, será un fragmento particular de ella, pero no un poema [...]. Un poema es una unidad autónoma que obedece a leyes propias.

Pour Pelletier (1987 : 6 - 7) le critère d'unité organique est la seule catégorie pouvant délimiter le véritable poème en prose face à l'éventail des genres formellement similaires, afin d'élaborer un corpus cohérent du genre. C'est ainsi que « ce critère permet d'exclure tous les genres qui sont reconnus comme poétiques, mais qui ne manifestent pas une volonté nette d'organisation en poème : extraits de romans, de journaux intimes, contes, récits, méditations ou réflexions ».

D'après Parent (1960 : 12), un morceau d'une œuvre de Rousseau ou de Chateaubriand, même s'il est décidément lyrique, ne constitue pas un poème en prose. Ce morceau choisi peut relever du domaine de la prose poétique, mais il ne sera jamais considéré un poème en prose car, à son avis, ce genre est défini primordialement par l'autonomie du texte : « *Des poèmes* : des morceaux autonomes de poésie lyrique. *En prose* : privés de la structure versifiée ». Sandras (1995 : 25) va analyser la « Rêverie au Lido » des *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand pour conclure que « le prélèvement que nous avons opéré dans un ensemble plus vaste et plus hétérogène ne permet pas de l'inclure dans la catégorie de poème en prose ». Ainsi Decaunes (1984 : 17), qui cherche à resserrer le corpus du genre, assure qu'« il n'est pas possible de considérer comme poèmes en prose les produits obtenus par la technique des « morceaux choisis », à partir d'œuvres aux proportions plus étendues ». Blin (1946 : 19) fait

appel au critère d'unité organique aussi lorsqu'il affirme que « le petit poème en prose n'a donc rien d'extrait, ni de la symphonie inachevée. Il forme un tout, il se suffit à lui-même ».

En ce qui concerne les poètes de notre choix, il y a, d'après nous, peu de marge pour les confusions génériques. Les textes de chacun des quatre auteurs existent de façon indépendante les uns des autres : l'hétérogénéité thématique dans les poèmes en prose de Cros et de Rebell, le changement de situation géographique et chronologique de Poictevin et le fait d'avoir publié les poèmes dans la presse de manière interrompue de Krysinska assurent l'absence d'un fil conducteur sous-jacent. C'est à cause de cela que, même si quelques-uns de ces textes peuvent avoir l'air d'un fragment (la clôture textuelle n'étant pas la clôture sémantique), nous pouvons les étiqueter comme poèmes en prose : ils ne font pas référence à un autre ouvrage plus grand qui en complèterait la signification.

Enfin, nous concluons que l'unité organique du texte demeure fondamentale à l'heure de lui accorder une étiquette générique. Les fragments de prose poétique d'une œuvre plus grande restent « dépendants d'une progression thématique ou narrative [et en plus] ils ne prennent leur sens que dans une continuité, par exemple comme un temps de montée lyrique dans une prose explicative » (Sandras, 1995 : 43). Ce fait distingue pour toujours le fragment du poème en prose, qui fait preuve au contraire d'une autonomie textuelle empiriquement vérifiable : c'est ainsi que le poème en prose intégré, d'après notre critère, ne peut exister.

3.1.3. Configurations textuelles narratives fictionnelles de courte étendue

3.1.3.1. Démantèlement du récit : crise du XIX^e siècle

Au XIX^e siècle, de façon pareille à ce qui se passera avec le vers libre (sujet dont nous discuterons plus tard), nous serons témoins d'une dislocation du récit romanesque ayant pour résultat la création d'ouvrages mêlant toutes les catégories génériques coexistantes à ce moment-là. Parmi d'autres facteurs, la recherche dans le domaine des récits oniriques, la naissance à l'époque du monologue intérieur et la tension sentimentale héritée du romantisme sont des éléments qui déstabilisent le récit traditionnel. Les œuvres qui en résultent sont pour la plupart des fois un mélange de formes, ce qui provoque le surgissement d'étiquettes génériques si disperses ou nébuleuses que celle de roman-poème, modalité spécialement commentée par Raymond (1966 : 196) :

Vers la fin du XIX^e siècle, on était tenté d'appeler *roman-poème* tout roman qui échappait aux moules convenus. Certains livres confus, constitués de poèmes, de proses, où des morceaux de tout genre se mêlaient à la trame d'un récit, contribuaient à conduire à une dissolution générale des catégories esthétiques³⁰.

Afin d'évaluer la possible distinction entre le poème en prose et un récit narratif quelconque, il est pertinent de commencer par fournir une définition de ce dernier : « Tout récit est une relation d'événements, que l'on raconte et que l'on relie » (Tadié, 1994 : 7). Du fait que l'un des traits principaux dans la configuration du poème en prose est, précisément, la non-narrativité, nous estimons que le récit, même si celui-ci possède un caractère lyrique fort marqué,

³⁰ Cette tendance arrive aussi au XX^e siècle. Nous observons ce fait, à titre d'exemple, dans le *Narcisse* de Gasquet ou *l'Eurydice deux fois perdue* de Drouot, œuvre où l'on ne trouve « plus de progression, à peine une histoire ; encore cette histoire ne s'inscrivait-elle jamais dans l'ordre tangible d'un enchaînement de circonstances » (Raymond, 1966 : 205).

ne peut être confondu avec le poème en prose. Le récit narratif « établit entre les événements et les personnages une liaison linéaire qui a l'apparence de la nécessité, le genre du récit est l'épure du genre romanesque » (Tadié, 1994 : 7), ce qui entraîne un problème direct avec la configuration générique du poème en prose. Ce genre s'éloigne toujours des enchaînements logiques, fait vérifiable dans n'importe quelle branche stylistique du genre tant du XIX^e siècle que du XX^e. À titre d'illustration, nous pouvons renvoyer aux textes des auteurs de notre corpus en général, car jamais nous n'y trouverons un développement romanesque. Soit, par exemple, *Madrigal* (Cros, 1873 : 187 - 188), *Ballade* (Krysinska, 1882 : 2), *Le Havre* (Poictevin, 1888 : 76 - 77) ou *LXXXVI* (Rebell, 1894 : 144 - 145) : ces poèmes font preuve d'une véritable désarticulation des composants formant le discours narratif par excellence. Nous remarquons qu'aucune intrigue n'y est présentée, aucun personnage, aucune chronologie et aucun développement linéaire d'une histoire n'y existent. À la suite de l'analyse de ces textes et en tenant compte de la nature narrative du récit, nous croyons que la séparation entre celui-ci et le poème en prose demeure explicite. Le récit romanesque constitue un genre narratif, attaché aux besoins d'un discours structuré à travers le développement d'une intrigue, tandis que le poème en prose refuse la narrativité. Nous allons maintenant procéder à l'examen de trois formes concrètes de récit qui ont souvent été le motif de diverses confusions génériques quant au poème en prose, dues celles-ci aux similarités formelles que l'on peut y trouver: l'anecdote, la nouvelle et le conte.

3.1.3.2. L'anecdote ou chose vue

La figure de la description peut avoir lieu dans le poème en prose sans gêner l'appartenance générique de celui-ci. Dans Baños Gallego (2019 : 98) on fait référence à l'existence de deux types de description dont la classification est faite au regard de la fonction que celle-ci remplit : « Celle qui remplit une

fonction dans un ensemble plus vaste ou description narrative, et celle qui ne joue aucun rôle ou description poétique ». L'estompement de la notion de non-narrativité en ce qui concerne le discernement du rôle joué par une description est rendu clair lorsque l'on déplace l'intérêt sur le domaine des anecdotes.

De manière à donner les clés de cette question, nous proposons que dans n'importe quelle anecdote il sera nécessaire que l'écrivain proportionne au lecteur une base solide quant aux repères spatio-temporels où l'anecdote est encadrée : « Toute anecdote [...] prétend à la vérité, même si cette vérité reste douteuse [...]. Des précisions de temps et de lieux sont fournies » (Vadé, 1996 : 187). Nous voyons donc que dans l'exécution d'une anecdote il faudra déterminer un contexte avec une localisation géographique et une chronologie qui soient accessibles au public. Toutefois, si elle veut se détacher de la simple description poétique, l'anecdote doit comporter aussi un autre élément : la présentation d'au moins un événement succédant dans ce cadre géochronologique, structuré de façon plus ou moins linéaire avec un début, un développement et un certain dénouement. Conséquemment, la description des repères spatiaux et temporels devient narrative, car elle remplit une fonction : elle sert à proportionner au lecteur les fondements sur lesquels on construira la narration des événements à venir.

En résumé, nous pouvons affirmer que dans l'anecdote il y a une ligne narrative ou fil conducteur, bien que l'étendue du texte soit restreinte. C'est ici que le poème en prose s'éloigne du champ générique de l'anecdote : il est un genre frontalement opposé aux développements logiques ou linéaires. Nous pouvons prendre l'exemple des poèmes en prose de Poictevin, qui présente dans *Paysages* les souvenirs de certains endroits qu'il a parcourus. Même si le caractère anecdotique d'un tel recueil est manifeste, nous avons constaté qu'il n'y a jamais de présentation d'une intrigue romanesque. Les descriptions

restent poétiques car rien ne se passe, les personnages (lorsqu'il y en a) ne sont qu'une partie du tableau qu'il dépeint. Il n'y a, enfin, aucun développement narratif. Les textes de Poictevin demeurent, donc, des poèmes en prose puisque la narrativité en est exclue.

Pour conclure, suite au cas de Poictevin, nous admettons que le poème en prose peut accueillir divers éléments anecdotiques sans subir, à cause de ceci, des modifications quant à son statut générique. Toutefois, l'anecdote en tant que genre particulier reste différenciée du poème en prose car elle emporte toujours une intrigue dont le lecteur suit le développement. Par contre, le poème en prose refuse toute chaîne logique qui puisse le relier avec le domaine de la narrativité, ce qui empêche la confusion générique avec l'anecdote.

3.1.3.3. La nouvelle / le conte

Le XIX^e siècle voit le triomphe du sommet de l'art romanesque concentré : la nouvelle/conte. Nous trouvons pertinent de les regrouper sous une même section car à cette époque, de façon pareille au poème en prose, les étiquettes génériques des deux configurations se confondent sans cesse. Aujourd'hui la nouvelle peut être définie comme un récit narratif bref de thématique variée tandis que le conte est en rapport plutôt avec l'atmosphère folklorique ou la tradition orale. Pourtant, au XIX^e siècle nous constaterons l'effusion d'ouvrages dont la dénomination générique varie indistinctement entre nouvelle, conte et même roman :

Un des traits les plus caractéristiques de la démarche des nouvellistes du XIX^e siècle demeure l'habitude de recourir, pour désigner tout type de récit court, [...] non seulement au terme de « nouvelle », imposé par une tradition longue de quatre siècles, mais encore à celui de « conte », qui finit par être le plus couramment employé dans les titres des recueils (Godenne, 1974 : 53).

Cette indétermination³¹ chez les auteurs couvrira d'un brouillard épais les limites entre les genres : c'est à cause de cela que nous allons utiliser l'étiquette ambivalente « nouvelle/conte » tout au long de cette section. Au vu du partage chronologique de ces genres et du poème en prose, ainsi que le fait d'être les trois des configurations prosaïques plutôt brèves, il semble raisonnable que maintes fois la critique et même les auteurs aient amalgamé non seulement les étiquettes de nouvelle et de conte, mais aussi ces deux-ci avec celle de poème en prose. Le cas de l'ambiance Symboliste reste spécialement relevant. Yaouanq Tamby (2001 : 91) va compiler un nombre considérable d'exemples de l'alternance indistincte d'étiquettes génériques dans certains recueils de poèmes en prose (supposément) d'auteurs comme Baudelaire ou Mikhaël. Par conséquent, nous allons essayer d'éclaircir les différences que l'on peut discerner entre elles.

Du côté des théoriciens, la recherche d'une détermination générique nette a été la cause des propositions les plus variées. Nous trouvons, dans le groupe de ceux qui n'établissent pas une différenciation claire, León Felipe (1999 : 54). Il expose que « determinar qué cantidad de lirismo o de narración pueden admitir, respectivamente, un cuento o un poema en prosa sin que dejen de serlo no nos parece que sea un criterio adecuado para resolver esta cuestión ». Face à une telle perspective théorique, le critique signale les lecteurs et les théoriciens comme les actants de l'équation qui peuvent résoudre cette question, à l'encontre du critère de l'auteur s'il est nécessaire : « Es el lector o crítico quien, en última instancia, va a determinar, sobre todo de textos de muy

³¹ Afin de trouver une bibliographie spécialisée concernant l'indétermination générique entre nouvelle et conte nous renvoyons aux textes critiques de Godenne (*Études sur la nouvelle française* (1985) ou *La Nouvelle* (1995)), Grojnowski (*Lire la nouvelle* (1993)) et Ozwald (*La nouvelle* (1996)).

difícil caracterización, su pertenencia a un género determinado » (León Felipe, 1999 : 55).

Le cas de la nouvelle/conte partage avec celui de l'anecdote un point commun : la nouvelle/conte comporte aussi la présentation et le développement d'un ou plusieurs événements pour lesquels l'auteur aura précisé des repères géographiques et chronologiques ainsi que les personnages intervenant dans l'intrigue. Dès ce moment-là, nous pouvons envisager la première des lignes rouges entre le poème en prose et la nouvelle/conte : la présence de l'élément narratif. Pourtant, nous devons y ajouter une autre remarque : celle de l'étendue de la nouvelle/conte face au besoin de brièveté du poème en prose. Il nous semble évident que la nouvelle/conte occupera toujours un certain nombre de pages, tandis que le véritable poème en prose sera restreint à une durée non pas supérieure à trois pages. D'après Vadé (1996 : 189), tant la narrativité que l'étendue de la nouvelle/conte la positionnent dans une place contraire à celle du poème en prose :

[La nouvelle/conte] englobe [...] un plus grand nombre d'événements se succédant et s'enchaînant [...]. C'est précisément cet enchaînement et cette durée [...] qui se trouvent abolis ou du moins subvertis dans le poème en prose.

De la même façon, Monroe (1987 : 28) signale la brièveté en tant que trait séparateur entre ces genres : « As a prose poem cannot be too long and still be a prose poem [...], so too a novel cannot be too short and remain a novel ».

Paraíso (1985 : 421) poursuit cette démarche théorique et établit la frontière grâce à la qualité non-narrative du poème en prose, position qui nous est chère : « Su brevedad y su escaso desarrollo argumental distinguen al poema en prosa del cuento poético ». Une opinion similaire est celle de Lecoq

(Chambelland et Dumontet, 1961 : 7), qui n'est pas sûr « que le conte bref, même poétique, soit toujours un poème. L'enchaînement du récit, en ce qu'il a de rationnel, relève de la prose [...], non de la poésie ». Beuret, dans le même volume (Chambelland et Dumontet, 1961 : 7), propose ce qui suit :

Le conte bref poétique n'est pas poétique par sa structure mais par son expression. Étant une « histoire », il ne peut quitter la ligne logique, sinon par brefs instants accidentels. Il ne pourra donc être poétique que par l'atmosphère, c'est-à-dire l'ensemble.

Nous observons que, même si le conte ici mentionné peut être lyrique, tous ces théoriciens partagent l'opinion quant à la présence d'un élément narratif dans celui-ci.

Par rapport aux poètes de notre choix, nous voulons souligner le cas des textes de Rebell *Maître Coupeau* (1894 : 125 - 129) et *Saint François d'Assise et la fée* (1894 : 174 - 180). Le poète ne fait aucune distinction entre eux et le reste du recueil, fait dont nous tirons qu'il les considérait aussi des poèmes en prose. Néanmoins, de nos jours il faut établir une critique objective et démontrer, lorsqu'il est nécessaire, le critère de l'auteur. Tant la longueur des deux textes (qui s'étendent sur cinq et sept pages respectivement) que le développement d'une intrigue cohérente et logique comportant des personnages et une chronologie s'éloignent du domaine du poème en prose. Malgré l'estimation générique auctoriale, nous ne pouvons que qualifier ces deux textes comme des nouvelles ou des contes plutôt que comme des poèmes en prose³².

³² L'exposition du cas contraire peut servir aussi à illustrer notre critère. D'après Bonenfant (2004 : 47), les poèmes en prose d'Aloysius Bertrand méritent cette étiquette générique car ils font preuve d'une autonomie textuelle totale : « Si elles sont brèves, les pièces contenues dans *Gaspard de la Nuit* ne sont pas, dans le contexte de leur production, des contes (ou des nouvelles) du fait même qu'elles ne sont pas lisibles au niveau d'un principe de subordination de leur

En conséquence, nous pouvons affirmer que la nouvelle/conte demeure une entité générique distincte du poème en prose s'opposant à celui-ci par le développement narratif d'une intrigue ainsi que par la plus ample étendue qui lui est habituelle. La présence d'un cadre spatio-temporel et un développement logique situent tant la nouvelle que le conte hors le domaine du poème en prose, soient ceux-là plus ou moins lyriques. Le poème en prose s'en différenciera toujours donc par la brièveté textuelle d'un côté, par l'exclusion de la linéarité narrative de l'autre.

En guise de conclusion de cette section, nous croyons que les différences qui existent entre le poème en prose et les formes narratives fictionnelles les plus semblables à celui-ci, comme l'anecdote, la nouvelle ou le conte, restent évidentes. Le poème en prose refuse depuis ses principes théoriques les plus primordiaux n'importe quelle intervention de l'élément narratif, ce qui nous permet de tracer la frontière entre celui-ci et les configurations textuelles que nous avons déjà mentionnées. En outre, dans le cas de la nouvelle et du conte, nous pouvons remarquer aussi le besoin de brièveté du poème en prose face à l'étendue habituellement plus ample de ces deux modalités. À l'aune des commentaires des théoriciens ainsi que des exemples dans les textes des poètes de notre corpus, nous jugeons établie la distinction générique entre le poème en prose et ces formes stylistiquement frontalières.

3.1.4. Le didactisme : l'aphorisme, la maxime

La brièveté semble être un critère partagé par tous les critiques lorsqu'il s'agit de signaler l'appartenance générique d'un texte au corpus du poème en prose. Elle fonctionne en tant que principe structurant du genre, permettant ainsi de discerner, comme nous avons déjà vu, le poème en prose de la

récit. Le lecteur qui les aborde est obligé de les appréhender sur le mode additif de la juxtaposition ».

nouvelle, par exemple. La longueur la plus commune des poèmes en prose reste, en général, dans les limites d'une à trois pages. S'il s'étend au-delà de cette frontière, il risque de tomber dans le domaine du conte, de la fable ou de la nouvelle. Néanmoins, il faut se demander ce qui arrive lorsqu'un texte qui est censé être un poème en prose tombe dans l'excès inverse, voire au moment où les dimensions de celui-ci sont trop réduites. À notre avis, cette configuration exagérément courte s'expose à ressembler à un aphorisme ou une maxime. Certains auteurs, comme Poe (1850 : 199), exposent une telle opinion : même si le poème moderne est défini par sa brièveté, « a very short poem, while now and then producing a brilliant or vivid, never produces a profound or enduring effect ». Pourtant, il faut tenir compte aussi d'après nous de la visée moralisante ou philosophique qui caractérise ces deux types de récit.

Tant les aphorismes que les maximes ont pour objet l'expression d'une vérité, d'un principe moral ou d'une règle de conduite. À ce propos, Bernard (1959 : 15) affirme que le poème en prose ne peut contenir aucune trace de didactisme :

D'une façon générale un poème ne se propose aucun fin en dehors de lui-même, pas plus narrative que démonstrative [...]. Le poème en prose doit éviter les digressions morales ou autres, les développements explicatifs – tout ce qui le ramènerait aux autres genres de la prose.

Pour Bernard, l'aspect didactique d'un récit est étroitement lié au critère de la gratuité. De ce fait nous tirons notre point de vue : lorsqu'un récit aspire à fournir un axiome, il est incontestable d'après nous qu'il devra comporter un développement logique minimum pour faire arriver correctement son message au lecteur. Cette condition comporte une conséquence double : d'un côté, elle rapproche l'aphorisme et la maxime du groupe des genres narratifs, de l'autre, elle situe ces deux genres hors l'éventail de possibilités du poème en prose. À la

suite du commentaire concernant les récits narratifs fictionnels, nous avons démontré que le poème en prose s'oppose aux anecdotes, aux nouvelles et aux contes grâce à l'exclusion de la narrativité dont il fait preuve : cette même remarque peut être admise pour l'aphorisme et pour la maxime.

Au regard des poètes de notre corpus, nous devons relever que quelques textes de Rebell restent à la limite du cadre générique du poème en prose par rapport à la maxime et l'aphorisme. Dans ce sens, nous allons comparer deux textes de ce poète : *XXIII* (1894 : 43) et *XL* (1894 : 71). Voici deux exemples de poèmes dont l'étendue est extrêmement brève, neuf lignes (dont trois hachées à la moitié) pour *XXIII* et huit lignes pour *XL*. La longueur pourrait s'accorder à celui d'un aphorisme, mais il faut observer si l'on y trouve un certain côté didactique. *XL* ne suppose aucun problème car il nous parle de quelqu'un épié par le poète à travers un rideau, donc il n'y a aucun doute : ni vérité ni principe moralisant ne sont ici exposés. Dans *XXIII* Rebell développe un de ses thèmes de prédilection : sa haine envers la société de ce moment-là et la rage qui l'envahit à cause des courants de pensée de ses contemporains. Il exhorte le lecteur à se révolter contre le système qui l'entoure : « Que le mépris soit sur ton visage ; / Rassemble ta colère ; / Tiens ta plume toujours prête ; / Et puis habitue-toi à voir le sang couler ». C'est ici que le critique pourrait être tenté de qualifier ce texte en tant qu'aphorisme ou maxime. Néanmoins, nous proposons que ces locutions impératives ne visent qu'à exalter le lecteur ; Rebell ne cherche à l'établissement ni d'une vérité fondamentale ni d'un jugement moral. L'ambition didactique de ce texte reste écartée : d'après notre critère, ceci comporte l'étiquetage générique de *XXIII* comme poème en prose et non pas comme maxime ou aphorisme.

Suite à l'exposition des raisonnements de certains critiques ainsi que la présentation de deux cas susceptibles d'être discutés, nous concluons que le

poème en prose demeure différencié de l'aphorisme et de la maxime. Nous justifions cette distinction à cause de la présence dans ces deux genres-ci d'un élément didactique qui implique nécessairement d'un certain développement narratif. Le poème en prose, en tant qu'entité générique non-narrative, ne peut que s'éloigner de ces deux configurations, même si en ce qui concerne le côté stylistique on pourrait être tenté de les mélanger.

Dans cette section nous avons instauré les différences qui existent entre le poème en prose et d'autres genres formellement similaires grâce à l'utilisation des critères de brièveté, unité organique et non-narrativité. La discussion ayant pour sujet la prose poétique a été résolue par l'inégalité dans la nature des deux termes. Le poème en prose constitue une entité générique tandis que la prose poétique reste une modalité d'écriture trouvable dans une certaine variété de réalisations littéraires. Par rapport au fragment, nous avons justifié que le poème en prose doit pouvoir être compris sans le besoin d'un hypertexte, en appelant ainsi au critère d'unité organique. À propos des configurations narratives brèves, nous avons vu que le caractère non-narratif du poème en prose le place en dehors de toutes ces possibilités génériques, soient-elles fictionnelles (nouvelle, conte, anecdote) ou didactiques (aphorisme et maxime). Nous allons dorénavant essayer de compléter cette même tâche en appliquant ces critères aux deux configurations relevant du domaine de la poésie les plus importantes en ce qui concerne le poème en prose : le vers libre, mouvement qui éclate aussi au XIX^e siècle, et le verset.

3.2. Formes poétiques

3.2.1. Le vers libre

3.2.1.1. Crise du vers : contexte historique de la naissance du vers libre

La versification classique française est largement connue par sa rigidité. Tout au long de son histoire, plusieurs auteurs ont fait des efforts dans le but de changer certains aspects des règles de la métrique ; par exemple, les tentatives de Racine ou Molière afin de transformer la diction des vers. Toutefois, la caisse binaire de l'alexandrin créera inexorablement une moule stricte, illustrant ainsi l'inflexibilité du système métrique traditionnel. C'est à cause de cela que la vraie libération poétique arrivera lors de la désarticulation de l'alexandrin. Cette réussite deviendra l'image (presque une pancarte) d'une possible rénovation dans le modèle de versification français. Ce changement ne sera exécuté qu'au XIX^e siècle, avec le désir de liberté créative des romantiques : « Il faudra attendre le romantisme pour voir vraiment se disloquer l'alexandrin » (Bernard, 1959 : 21).

Pourtant, nous remarquons une tendance critique dont les académiques participaient aussi dès le XVIII^e siècle. Les contraintes que le système de versification imposait aux poètes de cette époque commençaient à être dénoncées : « Les détracteurs du vers voient tout d'abord en lui un obstacle à la manifestation spontanée, sincère de la sensibilité » (Vincent-Munnia, 1996 : 22). À ce moment-là, la poésie ne consistait qu'à l'entrelacement de divers pieds rythmiques afin de remplir une structure prédéterminée dont les règles étaient immuables. Le résultat ne peut nous surprendre : on aboutissait à une poésie très artificielle, joliment ornementée mais dépourvue de profondeur lyrique, de sentiment, de la vraie voix du poète. D'ici se dégage la fameuse citation de

l'Abbé du Bos (1719 : 679) : « Il est de beaux poèmes sans vers comme il est de beaux vers sans poésie », illustration incomparable de ce que nous venons de commenter. Les principes établissant les normes et les frontières entre genres ou modalités poétiques étaient si contraignants que les poètes arrivèrent jusqu'à « renoncer à un lyrisme sincère et naturel au profit d'un style noble mais impersonnel, visant au raffinement excessif et engendrant donc l'artifice » (Vincent-Munnia, 1996 : 24). Selon les mots de Victor Hugo (1963 : 439), « ce qu'on a vu partout, rhétorique, ampoule, lieux communs, fleurs de collège, poésie de vers latins. Des idées d'emprunt vêtues d'images de pacotille ». Face à une poésie qui n'est qu'un ensemble d'altérations stylistiques appliquées sur un discours afin d'élever sa valeur littéraire (mesurée encore par rapport à la difficulté), la prose sera perçue, au contraire, comme la forme discursive la plus naturelle. Elle deviendra aux yeux des poètes l'expression littéraire respectant le plus fidèlement les véritables pensées de l'écrivain, qui échappe grâce à elle aux contraintes de la versification.

Les Symbolistes aboutiront au vers libre à travers la libération progressive tant de la prose que du vers. Relevant du domaine prosaïque, l'apparition d'une forme poétique brisant toutes les règles préfixées comme le poème en prose joua évidemment un rôle fondamental. Dans le domaine versifié, les piliers sont formés par la dislocation romantique de l'alexandrin et les innovations dans les mètres irréguliers de poètes tels que Verlaine et, surtout, Rimbaud : « [La crise du vers³³] éclate en deux temps : Rimbaud³⁴, puis

³³ Nous ne pouvons mentionner la locution « crise de vers » sans citer Mallarmé et son fameux « on a touché au vers » (Mallarmé, 1894 : 370). Le poète, qui constate la décadence du vers classique dans la tradition du XIX^e siècle, va prôner la Musique en tant que « face alternative » (1894 : 378) des Lettres. La prosodie française sera finalement renouvelée lors d'un processus de mutation intérieure qui aura lieu précisément grâce à l'utilisation des ressources musicales : « grâce à des repos balbutiants, voici que de nouveau peut s'élever, d'après une intonation

les autres » (Bobillot, 1992 : 74). L'atmosphère de rénovation que ces événements littéraires construisirent était bien plus extraordinaire lorsque l'on tient compte du refus au changement qui régnait au sein de l'Académie : d'après Kahn (1897 : 11), « en France il fut longtemps plus difficile de discuter le sonnet que la loi de la gravitation universelle ». Le pas décisif concernant la création du vers libre fut celui de ne pas arrêter le vers dans une syllabe déterminée, sinon à la fin d'une unité de sens. On substitua la structuration en groupements syllabiques mesurés par une présentation jouant avec le rythme et les assonances de quelques fragments de signification.

La question se pose irrémédiablement : où établir la différence, donc, entre le vers libre et une prose hachée ? La séparation dans ce cas-là, d'après les symbolistes, ne serait pas de nature sinon de degré. Ils concevaient, de fait, l'existence d'une espèce d'échelle dont les extrêmes seraient d'un côté la prose dite « courante » (sans aucun raffinement stylistique) et, de l'autre côté, le vers métrique. Tout au long de cette échelle on serait capable de passer par toutes les configurations rythmiques possibles : la prose rythmée ou poétique du XVIII^e siècle, le verset, le vers libre... En fait, Kahn (1897 : 34) arrive à proposer que la frontière entre le vers libre, le verset et le paragraphe de prose est complètement aléatoire et elle répond plutôt à la perception individuelle tant du lecteur-critique que du poète : « Pourquoi la durée serait-elle restreinte à

parfaite, le vers de toujours, fluide, restauré, avec des compléments peut-être suprêmes » (Mallarmé, 1894 : 371 - 372).

³⁴ Bobillot expose que la révolution poétique de Rimbaud, sa dérive progressive du vers mesuré et les structures fixes vers d'autres possibilités poétologiques de plus en plus éloignées (processus qui aboutira aux *Illuminations*), est due à la convulsion historique de cette époque-là ainsi qu'à la chute du système éducatif français où l'on enseignait aux élèves les modèles de versification des auteurs latins et classiques : « Le modèle d'organisation sociale qui en légitimait l'existence et en favorisait la transmission [des vers latins ou classiques] est révolu - il [Rimbaud] en tire les conséquences, dans sa propre écriture [...]. D'une nécessité historique, Rimbaud fait une *visée esthétique* » (Bobillot, 1992 : 74).

douze, à quatorze syllabes ? Sans admettre que le vers devienne un verset complet, et là le goût et l'oreille sont suffisants pour avertir le poète [...] ». Cette confusion théorique au regard des fondements même des termes prose rythmique, verset et vers libre débouche à la fin du XIX^e siècle sur la réalisation des œuvres-mélange déjà mentionnées : *La passante* (1892) de Remacle (roman, drame, vers libre, vers mesuré, poème en prose...), le *Conte de l'Or et du Silence* (1898) de Kahn (prose simple, prose rythmée et vers) et la trilogie d'*Antonia* (1899) de Dujardin (prose, drame et roman) en constituent de clairs exemples.

L'apprentissage des techniques appliquées au poème en prose symboliste par les écrivains vers-libristes à partir de 1886 est notoire. Les jeux de répétition, les allitérations, les symétries syntaxiques : tous ces procédés étaient déjà utilisés par les auteurs de poèmes en prose du courant symboliste entre 1870 et 1880. Pourtant, la relation s'établit aussi à l'inverse : dans les deux dernières décennies du XIX^e siècle, le poème en prose se dévoue au travail de rime et rythme interne des phrases. Le résultat en est prévisible : on développe « una prosa marcada por un frecuente predominio de moldes métricos que tienden a la regularidad » (Utrera Torremocha, 1999 : 190). Ceci représente une contradiction manifeste quant aux principes du poème en prose : si l'on subjugué le texte aux pieds métriques, on reviendra à une structure organisée sur la base d'un moule textuel. Il n'y aurait, donc, aucune différence avec les contraintes de la versification classique dont les écrivains de poèmes en prose voulaient échapper. Cette recherche rythmique relevant plutôt de la tradition du vers que de la libération de la prose s'ajoute à la confusion terminologique et théorique des récits courts que nous avons déjà commentée. Nous trouverons conséquemment une indétermination et intercommunication génériques des textes et leurs étiquettes, poème en prose ou vers libre, chez des auteurs tels que

Laforgue, Verhaeren, Kahn ou Merrill³⁵. Cette tendance d'écriture du poème en prose de plus en plus contraignante fut l'une des causes de l'abandon de ce genre par certains poètes, qui décidèrent d'écrire plutôt en vers libre dorénavant. Ces écrivains étaient conscients de l'« efficacité artistique » des techniques qu'ils avaient utilisées dans le poème en prose lorsqu'ils les employaient d'une manière visuellement et typographiquement plus commode (ou reconnaissable) face au lecteur (le vers, libre dans ce cas-là).

3.2.1.2. Vers libre ou prose hachée ?

Toutes ces œuvres-mélange ne sont que le reflet de la problématique principale qui se dégage du vers libre : le manque de formalisation théorique. Bien que l'on admette que le vers libre constitue une unité *per se*, les portes ouvertes laissées par Kahn (le principal théoricien du mouvement) dans le domaine formel et stylistique ne plaident pas en faveur d'une délimitation claire de celui-ci. En général, le fondement théorique du vers libre reste trop vague. D'après Murat (2008 : 37) :

[Le vers libre] ne prescrit, et ne permet de prédire, ni dimension : nombre de syllabes, de mots, d'accents ; ni contrainte de consistance portant sur les frontières externes ; ni contrainte de composition portant sur la structure interne (comme dans le vers régulier césuré) ; ni contrainte de couplage, interne non plus qu'externe.

Nous pouvons observer qu'une définition formaliste du vers libre reste donc une question extrêmement délicate et pleine de points très épineux. C'est à cause de cela que sa relation avec le poème en prose pose de nombreuses difficultés.

³⁵ En fait, Utrera Torremocha (1999 : 191) opine même que « la denominación de *prosa* se justifica en muchos casos por su disposición tipográfica ».

D'un point de vue strictement formel, le fait de déterminer qu'est-ce que le vers libre et qu'est-ce qu'une prose coupée en lignes plus ou moins régulières ne semble pas une tâche commode. À titre d'illustration, dans le domaine théorique nous pouvons observer des modèles de différenciation où les fondements essentiels de chaque genre ne sont pas discernés, donc les descriptions des termes tels que prose poétique, poème en prose et vers libre restent estompées :

Mais d'où vient le poème en prose ? Certainement pas de cette prose plaquée de poésie qui se nomme, selon les époques : « prose animée », « prose poétique », « prose rythmée » [...]. Le poème en prose n'est pas davantage l'impasse dans laquelle se serait finalement retrouvé le poème en vers libres, brisé et désarticulé, affranchi de toutes les règles et victime de sa propre désagrégation (Guillaume et Silvaire, 1954 : 6).

Face à ce dilemme, beaucoup de critiques ont lancé leurs propositions ou tentatives. Paraíso (1985 : 59) propose que la différence entre un poème composé par de véritables vers libres et un autre qui ne soit que de la prose fragmentée réside dans l'élément phonique :

[Si le poème] presenta estructuras firmes, lo incluiremos dentro del primer tipo de verso libre [le vrai vers libre] ; si no, indagaremos en las recurrencias léxicas, sintácticas y significativas, y lo incluiremos dentro del segundo tipo [une prose hachée]. Si es *verso* libre, las estructuras fónicas o metafónicas aflorarán ; si no, si estamos ante *prosa* disfrazada de verso, la dispersión de sus elementos nos mostrará la naturaleza prótica del texto.

Rousselot (Chambelland et Dumontet, 1961 : 5) s'approche aussi du contenu phonique du vers pour justifier sa distinction avec le poème en prose. Dans sa réponse à l'enquête de *Le Pont de l'Épée* sur le genre il argumente que

« des vers libres mis bout à bout ne feront jamais un poème en prose, s'il s'agit de vers authentiques et non d'un découpage arbitraire [car] le vers est une entité sonore ». Néanmoins, nous trouvons des difficultés lors de la définition de cet élément phonique. Est-ce que ces critiques-là font référence à l'utilisation de ressources techniques telles que l'allitération, l'assonance, les répétitions ou jeux de parallélisme syntaxique ? Parce que dans ce cas-là nous en constaterons aussi la présence dans la plupart de poèmes en prose (surtout ceux du XIX^e siècle qui appartiennent au courant symboliste). À cause de cela, nous ne pouvons tirer une méthode claire et consistante de ces propositions.

À cause de l'indéfinition formelle du vers libre, nous avons constaté ce qui suit :

El ritmo de la frase, las asociaciones sonoras, las combinaciones léxicas, las imágenes, es decir, todos los recursos poéticos, con la única salvedad de los específicos versales [le mètre], no son exclusivos de la forma versificada y pueden alojarse en la prosa (León Felipe, 9 : 2005).

Si les ressources techniques au niveau formel-stylistique peuvent être les mêmes dans un poème en vers libres et un poème en prose, nous sommes obligés de déplacer notre centre d'intérêt vers d'autres aspects de cette forme pouvant nous fournir ceux-ci une réponse à la question qui nous occupe. Ainsi, nous tenons par très intéressantes les théories exposées concernant la disposition typographique et les conséquences que celle-ci comporte. Dans l'encyclopédie poétique de l'Université de Princeton (Simon, 1965 : 664) nous lisons que le vers libre, en tant que configuration appartenant aux systèmes de versification, doit finir forcément à chaque ligne. Dans ce point résiderait la différence avec le poème en prose, genre qui par contre « has no line breaks ». Cette position est assez semblable à celle de Sandras (1995 : 41), pour qui la disposition verticale du vers est directement confrontée avec la disposition

horizontale d'un paragraphe de prose. La mise en page de la prose, en phrases et alinéas, favorise une démarche syntactique dont la « totalité est plus vite perceptible [...] et la lecture est peut-être moins soucieuse d'arrêts rythmiques et d'échos que de dévoilement »

Afin de trouver un exemple chez les poètes de notre choix, nous ne pourrions aborder la question du vers libre sans faire mention de Krysinska. Elle fut une des innombrables écrivains qui virent leurs carrières artistiques coupées ou entravées dû à certains facteurs externes, facteurs qui n'avaient rien à voir avec la qualité de leurs ouvrages. Krysinska tenta de persuader la communauté littéraire de son époque quant au rôle qu'elle aurait joué dans la paternité du vers libre, qui avait déjà été autoproclamée par Kahn : les poèmes en prose qu'elle publia entre 1881 et 1883 furent revendiqués par elle comme des vers libres. Néanmoins, nous constatons qu'elle-même fut consciente d'un problème relatif à la forme lorsqu'elle se chargea de les remanier pour la publication en recueil de 1890. Outre les causes et les conséquences de cette querelle, dont nous n'allons pas discuter, nous pouvons nous fournir des deux versions d'un même texte pour tenter d'en tirer une théorie séparatrice entre le vers libre et le poème en prose. Voyons le commencement de la version d'*Un Roman dans la Lune* telle qu'elle apparaît en 1883 dans *La Libre Revue* (Krysinska, 1883 : 80). Nous trouvons ici une disposition horizontale des phrases, d'après la théorie de Sandras : « C'était un poète tourmenté d'un mal étrange ; Il vécut sans désir, sans ambitions, sans jalousie et sans joie ; Ignorant les larmes plus douces que le miel et les mortels baisers ». Confrontons ce fragment avec la version définitive du poème (Krysinska, 1890 : 79). Nous allons le présenter au centre de la page pour une meilleure perception visuelle :

C'était un poète tourmenté d'un mal étrange

Il vécut sans désir, sans ambitions

Sans jalousie et sans joie;
Ignorant les larmes plus douces que le miel
Et les mortels baisers.

Le découpage des phrases emporte deux conséquences non négligeables pour notre analyse. Tout d'abord, l'effet visuel de la disposition verticale : le lecteur commun sera plus enclin à faire une approche poétique d'un texte lorsqu'il reconnaît à simple vue le patron typographique du vers. Toutefois, les raisons sous-jacentes de Krysinska quant au choix d'un tel découpage sont plutôt reliées, d'après nous, aux ressemblances visuelles entre un poème comme celui-ci et ceux que Kahn ou Laforgue développaient à cette époque-là³⁶. De l'autre côté, le rythme et la ponctuation se trouvent aussi altérés. Tandis que dans la version initiale nous trouvons un point-virgule après « étrange » et une virgule après « ambitions » qui agissaient en tant qu'arrêts du souffle et de la lecture, dans la version du recueil nous verrons cette fonction remplie par le saut à la ligne suivante. Ceci comportera aussi la présence d'un arrêt après « miel » qui n'existait pas dans la version de 1883. Nous estimons qu'en général le rythme de lecture devient ralenti par rapport à celui du poème original grâce à l'usage des coupures des phrases.

Plusieurs problèmes surgissent lors de l'étude du « vers libre » employé par Krysinska dans son recueil de 1890. En premier lieu, le fait d'avoir remanié les textes écrits entre 1881 et 1883 constate l'incertitude de la poétesse elle-même lorsqu'il s'agissait de défendre l'étiquette de « vers libre » des éditions originelles. Afin de régler ce problème, c'est elle-même qui procédera à un découpage des phrases attaquant ainsi frontalement la règle principale du vers

³⁶ Ce sujet suscite aujourd'hui quelques discussions. Par exemple, Chevrier (Paliyenko et al., 2010 : 88) expose que Krysinska « a été influencée par la découverte du vers libre à son retour en France, que cela lui a permis de découvrir son « vers libre court » [...] et qu'elle l'a appliqué rétroactivement à ses essais antérieurs ».

libre : celle de l'unité de sens de chaque ligne. D'après Bernard (1959 : 372 – 373) :

C'est évidemment une prétention bizarre [...] que de s'imaginer *faire* des vers libres en coupant ainsi chaque phrase en deux. Marie Krysinska, lorsqu'elle procède à cette dichotomie, paraît oublier complètement que le vers libre, dans son principe, refuse l'enjambement [...] et doit constituer une unité.

Bien qu'il y ait des critiques proposant qu'une arrivée au vers libre à travers le dépeçage d'un poème en prose reste possible³⁷, nous devons nous souvenir des théories défendues tant par Kahn et le groupe vers-libriste initial que par assez de critiques postérieurs. D'après eux, le vers libre se libère précisément parce qu'il se fait indépendant de la rime comme critère séparateur de la fin du vers en situant à sa place le critère d'unité de sens. C'est ainsi que les textes remaniés de Krysinska ne peuvent, d'après nous, mériter la classification générique de poèmes en vers libres.

Pour conclure, nous croyons à l'existence d'une théorie séparatrice entre le poème en prose et le vers libre. Il est possible de l'extrapoler, à notre avis, des opinions des critiques, prouvées celles-ci par les poèmes de Krysinska. L'utilisation des sauts à la ligne comme ressource pour freiner le rythme de la lecture et imposer une respiration au lecteur n'existe pas dans le poème en prose. Ce genre tend plutôt à la disposition du texte en paragraphes dont les phrases peuvent englober plusieurs lignes ; le vers libre, au contraire, montre un refus de base de l'enjambement car l'unité de sens de chaque vers doit être préservée. Le vers libre ne pourrait être donc un découpage de la prose, car les

³⁷ Murat (Paliyenko et al., 2010 : 9) affirme qu'« en 1882-1883 Krysinska a bien inventé le vers libre à sa manière, en tant que « prose rythmée » [...] c'est-à-dire par un travail sur le découpage du poème en prose, et non en l'émancipant du vers métrique comme feront peu après Kahn et Laforgue », position prise aussi par Goulesque (2000 : 225).

vers résultants ne respecteraient pas cette règle. Finalement, nous tenons par constatation définitive le remaniement fait par Krysinska elle-même de ses poèmes, bien qu'elle ait été au courant de la faiblesse des arguments soutenant l'étiquette de vers libre pour ces textes.

3.2.2. Le verset : peut-il structurer un poème en prose ?

Carla Van den Bergh (2007) se demande si la coexistence du poème en prose et du verset est possible : pourrait-on développer un poème en prose où les paragraphes étaient constitués par des versets ? Cette théoricienne soutient que, même si l'esthétique du verset a été reliée depuis la Bible à une modalité rhétorique très particulière et facilement discernable (la dénommée traditionnellement prose prophétique), un poème en prose structuré en versets reste concevable. La justification qu'elle fournit est semblable à celle que nous avons donnée lors du commentaire de la prose poétique. Il s'agit d'une divergence quant au « niveau » : le poème en prose est une entité générique tandis que le verset reste une forme. L'analyse ne s'établissant pas entre deux termes comparables, nous pouvons donc « imaginer qu'un objet tel que le poème en prose (genre), écrit en versets (forme) existe » (Van den Bergh, 2007 : 97).

Afin de comprendre cette position idéologique, nous allons commencer par présenter la définition de verset donnée par Van den Bergh (2007 : 99) :

L'alinéa d'une à plusieurs lignes, clôturé généralement par un signe de ponctuation forte. Il constitue une unité sémantico-rhétorique, qui peut partager la disposition, la configuration, et l'organisation syntaxique du paragraphe en prose.

D'après nous, l'option d'un verset s'étendant tout au long de plusieurs lignes ouvre la porte à la création de paragraphes d'un poème en prose. C'est

ainsi qu'un verset assez long pourrait donc constituer une possibilité d'organisation formelle (2007 : 103) :

Le poème en prose peut se disposer en versets dans la mesure où le poème serait en prose, en indiquant à la fois le genre et la catégorie qualitative, mais se répartirait en versets, selon la disposition et l'occupation de la page par le poème.

À cette idée Van den Bergh ajoute que, même si le poème en prose « se définit par la négative » (2007 : 98) du système de versification classique, ceci ne comporte pas que l'écriture de ce genre soit forcément une masse inorganique sans forme : « la prose du poème en prose doit-elle relever d'une inorganisation générique? » (2007 : 98). De cette façon-là, nous pouvons instaurer le verset en tant que forme structurante du poème en prose si l'on considère le verset comme appartenant au domaine de la prose « et non comme du vers libre ou du vers blanc mesuré » (2007 : 104)³⁸.

En tant qu'illustration, nous citons ici le poème *Le Vaisseau Piano* de Cros (1873 : 161 - 162). Dès le premier coup d'œil, la similarité rythmique des paragraphes de ce poème surprend le lecteur :

Voguer, en avant, en avant ! La Reine de la fiction le dit en sa symphonie sans fin. Chaque mille parcouru est du bonheur conquis, puisque c'est s'approcher du but suprême et ineffable, fût-il à l'infini inaccessible.

Ce rythme intérieur ainsi que la clôture de sens de chaque alinéa font penser Van den Bergh (2007 : 112) à un « verset laïque », si nous voulons associer pour toujours verset et langage biblique.

³⁸ Le besoin de considérer le verset en tant que structure prosaïque devient clair lors de la lecture du commentaire de Lebon (2010 : 97). Pour elle le verset reste une configuration poétique, donc le poème en prose refusera naturellement son utilisation : « Le poème doit être en prose. C'est-à-dire que le poème n'a pas été écrit en vers libres ou en versets ».

De cette manière, nous considérons qu'un poème en prose structuré à travers des versets demeure une possibilité formelle. Le verset n'étant que la forme sous laquelle un texte peut organiser son contenu et celle-ci relevant du domaine de la prose, il n'est pas insensé de penser qu'un poème en prose puisse être composé par de longs versets ceux-ci s'étendant sur plus d'une ligne. C'est le cas de *Le Vaisseau Piano* de Cros ; cette modalité sera largement reprise par Paul Fort dans ses *Ballades Françaises* (1897) et *Les Reposoirs de la Procession* de Saint-Pol-Roux (1893), ouvrage dont le verset organise le matériau de chacun des poèmes.

La section que nous venons de finir constitue une tentative de différenciation entre le poème en prose et les deux formes poétiques les plus semblables à celui-ci : le vers libre et le verset. Nous avons conclu que le vers libre doit impliquer toujours une unité de sens à chaque ligne, donc l'enjambement ou une étendue au-delà de cette frontière reste interdite. Le poème en prose, au contraire, tend à l'allongement syntaxique, caractéristique qui le mène à la formation de paragraphes. En plus, nous avons constaté la réalisation possible d'un poème en prose dont l'organisation des alinéas soit régie par l'utilisation du verset : ce fait prouve la coexistence des deux entités, le poème en prose en tant que genre et le verset en tant que forme structurante.

3.3. Voix dissidentes

Les critères tenus par la critique comme les plus propres au poème en prose (la brièveté, l'unité organique, la gratuité) peuvent être repérés dans la globalité du genre. Toutefois, ils ont été l'objet d'objections diverses : certains écrivains et critiques ont élaboré leurs théories particulières à rebours de l'opinion générale. La négation d'un ou de plusieurs de ces traits a pour conséquence le changement radical quant aux distinctions génériques que nous

venons de formuler dans cet article. C'est à cause de cela qu'il faut accueillir ici ces témoignages, afin d'évaluer dans quelle mesure leurs propositions sont-elles justifiées.

León Felipe (1999 : 86) remet en question la rigidité du critère de brièveté. Il va « flexibiliser » ce trait et propose trois typologies de poème en prose qui auront un reflet dans plusieurs critiques du domaine hispanophone (Aullón de Haro³⁹ et Agudo Ramírez⁴⁰). Les voici :

1.- Le poème en prose pur, bref, condensé, gratuit. Ce type correspond à celui du courant Symboliste, répondant au critère habituel de brièveté.

2.- Le poème en prose discursif. Dans celui-ci, la brièveté cesse de constituer un facteur déterminant. De cette façon-là, cette modalité de poème en prose peut comprendre de cinq pages jusqu'à trente, à condition que l'auteur maintienne un ton visiblement intime et lyrique.

3.- Le poème en prose intégré. Ce poème en prose serait encadré dans un ensemble littéraire plus grand mais il conserverait l'indépendance suffisante pour, s'il est nécessaire, être lu en solitaire. À titre d'illustration il signale les *Chants de Maldoror* de Lautréamont.

Dans cet article nous ne prétendons pas discuter la convenance des critères génériques du poème en prose déjà mentionnés. Toutefois, nous

³⁹ Aullón de Haro (2005 : 22 - 25) recueille ces trois modèles de poème en prose pour mettre l'accent sur l'existence du poème en prose intégré. Cette intégration peut avoir lieu à des degrés divers. Le minimum serait pour lui un poème en prose faisant partie d'un recueil de poèmes en prose et le maximum (celui qui pose problème pour nous) consisterait à extraire d'un texte plus grand un fragment que l'on dénommerait poème en prose.

⁴⁰ Agudo Ramírez (2004 : 237) se fait l'écho aussi des catégories de León Felipe. Elle reconnaît la fonctionnalité et l'existence du critère de brièveté concernant l'établissement du corpus du genre. Pourtant, elle n'envisage pas, au contraire, l'unité organique en tant que trait séparateur. Ici réside la cause de son acceptation d'un possible poème en prose intégré.

considérons qu'ils sont indispensables pour la conception du poème en prose en tant que genre littéraire, et nous avons démontré leur validité lors de la séparation générique du poème en prose avec d'autres genres. Pour résumer, nous ne pouvons négliger le critère de brièveté, qui s'est prouvé clair et fructifère quant à la délimitation des frontières du poème en prose : le poème en prose discursif, comprenant un tel nombre de pages, est d'après nous écarté.

Au regard du poème en prose intégré, ne serait-il impératif d'analyser s'il y a des éléments dans le poème dont la compréhension fût dépendante d'une intertextualité avec les autres poèmes de cet ensemble plus grand que León Felipe propose ? Nous prendrons aussi l'exemple des *Chants de Maldoror*. Dans cette œuvre le personnage se configure au fur et à mesure que les poèmes avancent : le lecteur connaît progressivement les caractéristiques psychologiques de Maldoror, ses vices et ses désirs. Lorsqu'il s'introduit de plus en plus dans l'œuvre, le lecteur a une compréhension grandissante de ce qui motive Maldoror, donc chaque poème a plus de sens que le précédent car on est capable de repérer ce qui se passe avec les particularités psychologiques du protagoniste. Nous ne sommes pas les premiers à considérer une telle démarche logique dans cette œuvre : d'après Bernard (1959 : 221), il y a une connexion relative entre les différentes actions développées dans les premiers chants. Elles forment un tout qui pourrait être dénommé le roman de Maldoror : « Il y a [...] une action qui se poursuit, et dont les différents épisodes, malgré une apparence parfois incohérente, ne sont pas absolument livrés au hasard ». Nous nous demandons, donc, jusqu'à quel point cette configuration structurelle fait dépendre un poème du reste des poèmes. Qu'est-ce qui arriverait si l'on présentait les poèmes désordonnés ? Serait le lecteur capable d'aborder de la même manière chacun des chants ? Et si l'on n'offrait qu'un poème, pourrait un lecteur qui ne fût pas conscient du reste de l'ouvrage

avoir exactement les mêmes perceptions qu'un autre ayant lu les autres chants ? Selon notre point de vue, toutes ces questions ont une même réponse. Même si certains chants peuvent être lus séparément de l'ensemble, la quantité d'information perçue par le lecteur dans ce cas-là descendra de façon considérable en comparant cette expérience avec celle d'un lecteur ayant accès à la totalité des poèmes. Étant ainsi l'intertextualité des *Chants de Maldoror* un fait prouvé, nous croyons que l'existence d'un poème en prose intégré reste interdite.

Le cas de Moreau, Chapelan et Clayton est similaire. Moreau (1959 : 23), qui n'inclut pas le critère de brièveté dans sa définition du genre, accepte sous cette étiquette des auteurs et des œuvres qui s'éloignent beaucoup, à notre avis, du poème en prose. Par exemple, Chateaubriand : « ses *Mémoires* eux-mêmes subiront cette même transposition du mode narratif au mode poétique, d'où sont sortis *Les Natchez* et *Les Martyrs* » ou, déjà au XX^e siècle, des ouvrages appartenant au courant du Nouveau Roman (Butor, Sarraute...). Même si les œuvres de tous ces écrivains peuvent participer d'une certaine introspection, ou d'une non-linéarité narrative, nous exposons que dans ces cas-là on trouve plutôt de la prose poétique que du poème en prose. L'étendue de ces textes face au critère de brièveté particulier au genre soutient ce point de vue. Quant à Chapelan (1946 : XVII), le problème arrive lorsque nous lisons le critère de sélection qu'il a suivi. Au lieu des considérations techniques, il n'a admis « au titre de poème en prose que les œuvres dont les auteurs ont reconnu, de quelque façon qu'elles le voulaient être ». Ainsi donc, nous ne sommes pas surpris de trouver dans cette anthologie de (supposément) poème en prose des références à Fénelon, Bitaubé, Marmontel, Pechméja, Florian, Grainville ou Chateaubriand. Nous avons déjà commenté le problème à propos de l'indétermination générique du récit court au XIX^e siècle. C'est ainsi que le

critère de l'auteur peut être faussé, soit de manière consciente, soit sans le prétendre. De toute façon, nous croyons que le catalogage générique auctorial reste, pour les œuvres du XIX^e siècle au moins, douteux. Il ne peut servir, d'après nous, à former le corpus d'un genre qui a assez évolué depuis la publication de ces ouvrages.

Le corpus que Clayton (1936) prétend faire passer sous l'étiquette de poème en prose est extraordinairement ample. Néanmoins, au vu du raisonnement qu'il expose (1936 : 3) ce fait ne nous étonne plus :

Any work which was called poème en prose by its author or was accepted as such by its readers should be included in this study. There should be also included those prose works which were evidently intended by their authors to be poems, that is, in which the matter, mood and language are all proper to a poem, and where only verse is lacking.

Il est compréhensible, donc, que pour Clayton ces auteurs aient écrit tous du poème en prose : Fénelon, Montesquieu, Rousseau, Marmontel, Chateaubriand, Nodier ou Guérin. À la fin de l'œuvre nous découvrons le motif sous-jacent à l'inclusion de ces écrivains dont les typologies littéraires sont si diverses : le concept de poésie que Clayton possède. Lors du commentaire de Chateaubriand et de Nodier, auxquels il qualifie comme la « culmination of the poème en prose » (1936 : 235), Clayton (1936 : 235) énonce de leurs textes qu'ils sont poétiques « because [they are] dominated by a music that rises from more free and varied rhythmic designs, from harmonious combinations of vowels and consonants, and from subtle and elusive suggestions of emotion ». D'après notre critère, le concept de poésie de Clayton reste trop étroit. Celui-ci n'est fondé que sur les caractéristiques formelles du texte, plus concrètement les techniques syntactico-rythmiques employées par l'auteur et une espèce de

sémantique du poétique (thématique intime, suggestion, émotion). Ceci comporte un problème à deux visages. D'un côté, il s'agit d'un concept très traditionaliste en ce qui concerne les fondements de la poésie et de la poéticité. De l'autre, ni la brièveté, ni l'unité organique ni la non-narrativité n'apparaissent parmi les critères de Clayton. Nous acceptons que ces œuvres sont écrites d'une prose fortement lyrique, mais la constitution en poème est dépendante de ces traits génériques communément acceptés.

De même, Leroy (2001) cherche à inclure dans la catégorie générique « poème en prose » toute la prose poétique du XVII^e et du XVIII^e siècles à cause précisément de l'exclusion du critère de brièveté, qui devient pour lui un « critère relatif » (2001 : 169). C'est ainsi que Leroy (2001 : 7) n'hésite pas à écrire ce qui suit :

La poésie en prose reste un genre mal connu parce que la critique l'a généralement réduit au court texte moderne dit « poème », l'a fait naître avec les *Petits Poèmes en Prose* de Baudelaire, a ignoré voire nié l'existence de productions tragiques, épiques et lyriques (odes, hymnes, élégies, madrigaux, sonnets, ballades, etc)⁴¹.

Il semble que pour Leroy, ainsi que pour Moreau, Clayton ou Chapelan, la distinction entre poème en prose et prose poétique n'est pas claire, la prose poétique étant une modalité d'écriture et le poème en prose en genre lui-même.

⁴¹ En guise de curiosité, nous voulons inclure ici la critique de Leroy aux *Petits poèmes en prose*. Pour lui, cette œuvre n'a pas de connexion intertextuelle suffisante pour la considérer une unité générique. C'est ainsi que la prétention de baser l'esthétique postérieure du poème en prose en tant que genre sur celle de Baudelaire est pour lui erronée : « L'élaboration d'une esthétique particulière supposerait la cohérence des pièces censées la fonder. Or, c'est loin d'être le cas [...]. Mais même si on admet cette hypothèse, il est difficile de découvrir entre ces divers textes des points communs suffisamment convaincants pour qu'on puisse en déduire une tentative d'élaboration poétique originale » (2001 : 152 - 153).

Ceux qui n'envisagent pas le critère d'unité organique tombent, comme León Felipe ou Aullón de Haro, dans l'acceptation du fragment en tant que poème en prose. C'est aussi ce qui se passe avec Cernuda (1971 : 265) : il voit dans *La Corza Blanca* de Bécquer des poèmes en prose entremêlés (voire des fragments). Il souligne un fragment en particulier qui pour lui est un poème en prose « intercalado en el relato [...] no diferenciado tipográficamente del resto ». Toutefois, nous avons déjà argumenté que le poème en prose et le fragment demeurent deux entités génériques distinctes.

L'exclusion de la non-narrativité propre au poème en prose provoque aussi des bouleversements génériques. Par exemple, dans Lebon (2010 : 104) ; pour cette théoricienne le poème en prose ne s'oppose pas au conte, à la nouvelle ou aux autres récits narratifs brefs, car sa disposition entraîne « une temporalité propre au récit ». Pourtant, comment justifierions-nous cette temporalité dans les *ekphraseis* de Cros, les paysages dépeints par Poictevin, des poèmes comme *Les Bijoux Faux* de Krysinska ou n'importe quel des chants de Rebell ? Nous n'arrivons pas à voir la relation proposée par Lebon. Cette inclusion de la narrativité dans le domaine des possibilités du poème en prose est témoigné aussi par Combe (1989 : 107), qui allègue que « la seule différence entre la nouvelle (ou le conte) et le poème en prose reste l'étendue ». Malgré ces critiques nous croyons suffisamment prouvé que le poème en prose reste différencié des récits narratifs tels que la nouvelle, l'anecdote ou le conte précisément à cause de l'absence de narrativité dont il fait preuve depuis sa naissance.

Toutefois, nous trouvons aussi dans le domaine de la critique des propositions qui ne cherchent pas à élargir l'étiquette générique du poème en prose, sinon à la restreindre. Voici le cas de Decaunes (1984). Les critères qu'il

expose sont si rigides que le corpus qui reste du « vrai » poème en prose est substantiellement réduit :

Le poème en prose ne peut être confondu, ni avec la prose poétique aux développements ramifiés et variables, ni avec la prose échevelée et dans guère de contrôle, du type « écriture automatique » [...] ni avec la prose rythmée, voire assonancée, qui regrette le poème en vers, comme chez Paul Fort, par exemple, ni, bien entendu, avec les diverses espèces de vers libre ou de verset (Saint-John Perse, Saint-Pol Roux, Cendrars, etc) (1984 : 17).

Nous considérons que Decaunes a mêlé dans la définition du genre l'utilisation de diverses ressources techniques qui n'ont rien à voir avec la détermination générique du poème en prose.

3.4. Conclusion

Tout au long de cet article nous avons essayé de délimiter génériquement le poème en prose à partir de la configuration proportionnée par les trois critères acceptés de manière générale par la critique du genre : la brièveté, l'unité organique et la non-narrativité.

Du groupe des genres appartenant au domaine narratif, nous avons constaté que le poème en prose et le fragment, l'anecdote, le conte, la nouvelle et l'aphorisme ou maxime sont des entités génériquement distinctes différenciées tant par l'autonomie du poème en prose (pour le fragment), sa brièveté (pour la nouvelle ou le conte) et, surtout, par son refus de la narrativité (pour toutes sauf, possiblement, le fragment). Quant à la prose poétique, nous avons conclu qu'elle ne constitue pas un genre par elle-même : la prose poétique est une modalité d'écriture qui peut être présente dans n'importe quel

genre. C'est ainsi qu'elle se trouve dans un autre niveau que le poème en prose, dont l'entité générique ne nous semble pas discutable.

En ce qui concerne les formes relevant de la poésie, nous avons exploré les divergences entre le poème en prose et le vers libre. À travers l'opinion de quelques critiques et un exemple emprunté à Krysinska, nous avons pu établir une frontière formelle entre les deux configurations. C'est ainsi que le poème en prose n'est pas une entité de transition entre la prose poétique et le vers : on ne peut sauter du poème en prose au vers libre par une opération de découpage. Nous avons démontré aussi qu'un poème en prose peut être articulé par des versets car, ainsi que pour la prose poétique, le verset ne constitue pas un genre lui-même : il reste une forme utilisable dans des contextes divers.

Nous pouvons conclure cet article en citant une définition que nous croyons très exacte au regard de la position occupée par le poème en prose dans l'éventail des genres que nous venons de présenter. La brisure de la cohérence narrative mais aussi rythmique, la disposition typographique horizontale et le blanc qui l'entoure placent le poème en prose dans une position équidistante entre la pure prose et le mètre. Toutefois, celui-ci ne vise à aucun de ces deux pôles : « Situé, en quelque sorte, à l'intersection de diverses formes, il peut emprunter certaines de leurs caractéristiques à ces autres formes (vers, prose), mais en même temps, refuser d'autres de leurs apports » (Vincent-Munnia, 1996 : 177).

4. CONSTITUTION GÉNÉRIQUE DU POÈME EN PROSE : LES CONTROVERSESES

4.1. Organisation interne du genre

Le poème en prose reste de nos jours une entité générique hors des conventions de la théorie des genres traditionnelle. Il y a, d'après nous, deux facteurs qui rendent assez difficile la tâche de sa délimitation générique. D'un côté, la modernité dont le poème en prose fait preuve : celui-ci ne compte, enfin, qu'avec un siècle et demi d'existence. De l'autre côté, sa capacité pour se mêler formellement avec d'autres genres tels que le récit prosaïque bref ou le vers libre. En conséquence, l'analyse des œuvres associées à l'étiquette de poème en prose reste obscure et, le plus souvent, soumise à la subjectivité du critique. León Felipe témoigne de ce fait (1999 : 14) :

El poema en prosa, [...] por su propio origen y naturaleza, tiende más a la dispersión formal que a su homogeneización, hecho que dificulta no sólo su recepción, sino también su delimitación como género literario.

Le polymorphisme du poème en prose a comporté, nous avons pu l'avancer, de nombreuses tentatives critiques pour définir le poème en prose de façon prescriptiviste et unique. Toutefois, les susmentionnées tentatives sont généralement inopérantes à cause de leur nature trop stricte. Celles-ci se montrent incapables d'accueillir toutes les possibilités stylistiques du genre. Delville (1998 : 1) suggère, en ce qui concerne cette variété formelle, que « Baudelaire's *enfant terrible* now seems to have developed almost as many trends as there are poets practicing it, so that any attempt at a single, monolithic definition of the genre would be doomed to failure ». Vus les obstacles trouvés

par les analyses menées d'après le point de vue du prescriptivisme, il recommande une approche plutôt historique (1998 : 10) : « In the absence of any transhistorical definition of the prose poem, descriptive [...] orientations will be preferred to the prescriptive generic taxonomies of mainstream genre theory ». Nous ne pouvons que nous renvoyer au premier chapitre de cette thèse, où nous avons soutenu la même proposition car elle nous semble beaucoup plus fertile. Face aux théories émanant des conceptions génériques traditionnelles, le critique favorisera plutôt une analyse du genre dont la base sera fournie par le contexte historique, social et artistique de l'œuvre et l'auteur.

Néanmoins, malgré le déjà mentionné polymorphisme et les opinions contradictoires qu'il suscite, nous ne pouvons négliger que toute œuvre devra posséder une certaine logique interne. Cette organisation particulière permettra au critique d'obtenir les clés pour comprendre l'œuvre, voire pour l'expliquer, outre les variations stylistiques possibles selon le courant artistique. Nous montrons ainsi notre accord avec les affirmations de Garasa (1969 : 32) : « Hasta la obra aparentemente más anómala ha debido someterse a un orden, aunque tal orden surja de las ruinas y despojos de todos los órdenes tradicionales por ella arrasados ». La théorie des genres, comme nous avons déjà commenté, doit être renouvelée constamment afin de trouver sa place à travers l'analyse du contexte historique. L'effondrement du catalogage générique traditionnel n'implique pas cependant la destruction de la notion de genre :

La ruptura de los moldes genéricos, tan inflexibles en las preceptivas tradicionales, no supone necesariamente una ausencia de modelos, sino un desecho de los que, en cierto modo, resultan desgastados e insuficientes y, en consecuencia, creación pujante de otros que mejor encaucen el mensaje poético (Garasa, 1969 : 51).

Quel ordre pourrait être trouvé, donc, dans un genre dont la forme mute d'après chaque écrivain ? Malgré la variété stylistique du corpus du genre, il y a trois aspects fixes nous permettant de réaliser l'identification d'un texte en tant que poème en prose : la brièveté, l'unité organique, et la non-narrativité, éléments dont nous avons suffisamment prouvé l'existence dans ce genre⁴². Ces traits autorisent le critique à établir la frontière générique du poème en prose. Néanmoins, l'identification formelle du poème en prose s'arrête là, ce qui implique un éloignement évident de ce genre par rapport aux théories prescriptivistes traditionnelles. Outre l'autonomie, la brièveté et la non-narrativité, aucun aspect formel n'est universel (voire le rythme, l'utilisation de certaines figures rhétoriques, les allitérations...). Nous verrons plus tard que les questions concernant les choix esthétiques de l'auteur vont être déterminées par le contexte artistique, ce qui rend impossible l'accord de n'importe quelle formule de style à la globalité des poèmes en prose⁴³.

S'il n'y a aucune règle externe préfigurant le poème en prose, l'organisation du genre devra être cherchée donc de façon interne. Il faudra que le critique confronte chaque écrivain individuellement afin de trouver les clés permettant d'expliquer les œuvres de celui-ci. Pour Caws (Caws et Riffaterre, 1983 : 181), cet ordre interne constituerait l'élément commun à tous les poèmes en prose, par-dessus même les notions de brièveté, d'autonomie et de non-narrativité :

Its [du poème en prose] defining characteristic is its own self-definition.

Having no necessary exterior framework, no meter or essential form, it

⁴² Voir le chapitre 2. *À la recherche des traits fondamentaux du poème en prose.*

⁴³ Voir le chapitre 6. *La subversion auctoriale comme justification du genre : ontologie du poème en prose.*

must organise itself from within and find there its own center of gravity,
its own hearth of energy, its own intimate depth of understanding.

Ce « centre de gravité » sera, comme nous allons prouver plus tard⁴⁴, déterminé par le contexte historico-artistique et, plus précisément, par la révolte du poète contre celui-ci. La conception traditionnelle de genre littéraire reste, conséquemment, anéantie, car ces trois principes fondamentaux ne permettent qu'une catégorisation très primitive de l'œuvre. Toutefois, tant ces catégories que l'organisation interne du poème associée au contexte artistique fournissent, d'après nous, des éléments suffisants pour affirmer que le poème en prose forme un genre littéraire en soi-même. Cette idée est à notre avis renforcée lorsque nous constatons qu'il est possible de distinguer le poème en prose des autres genres formellement similaires tels que le conte, la nouvelle, la fable, l'aphorisme ou le vers libre.

Pourtant, nous trouvons parmi les critiques des voix proclamant l'étiquette de « sous-genre » pour le poème en prose ou le diluant dans les genres frontaliers. Afin de ne pas négliger aucune des possibilités, nous allons montrer les postulats théoriques sous-jacents à ces opinions pour en évaluer la validité.

4.2. Questionnement de l'existence et du statut générique du poème en prose

Nous allons commencer cette section par les théoriciens qui, non sans risque, nient l'existence du poème en prose. Le premier cas de ce courant de pensée est fourni par Banville⁴⁵. D'après lui, la notion de poème est directement

⁴⁴ Voir le chapitre 6 de cette thèse.

⁴⁵ Quel sera le changement produit dans l'esprit littéraire de Banville qui le mènera, onze ans après les déclarations de l'inexistence du genre, à publier *La Lanterne Magique* (1883) ? Ce vaste recueil de poèmes en prose arrive à se réclamer du *Gaspard de la Nuit* et des *Petits poèmes en prose*

reliée à la signification étymologique du mot⁴⁶. C'est ainsi que le poème en prose ne peut exister « car il est impossible d'imaginer une prose, si parfaite qu'elle soit, à laquelle on ne puisse [...] rien ajouter ou rien retrancher; elle est donc toujours à faire, et par conséquent n'est jamais la chose faite, le ποίημα » (Banville, 1872 : 6). Quelques années plus tard nous trouverons le cas de Lanson. Dans son travail il ne distingue que deux types de prose : la prose pratique, voire encyclopédique, scientifique, conçue pour la communication, et la prose d'art, c'est-à-dire la prose poétique, soignée, d'un style cultivé. L'étroitesse d'esprit émanant de cette conception théorique est, d'après nous, notoire. Même si l'étude de Lanson est développée assez tôt, au début du XX^e siècle, nous ne pouvons oublier qu'à cette époque-là on a déjà vécu l'éclatement public du poème en prose. Après les années 1880 presque tous les poètes s'exercent dans le nouveau genre ; en conséquence, la recherche dans le domaine frontalier entre prose et poésie s'était beaucoup intensifiée. Voici le commentaire de Sandras, à propos de l'état de cette question au XIX^e siècle, dans la préface d'une réédition de l'ouvrage de Lanson (1908 : 19) :

[Le XIX^e siècle] ne cesse de rendre plus indécises et plus problématiques les frontières entre la prose narrative et la poésie : le roman-poème, le récit poétique, le poème en prose, témoignent de l'entrée de la poésie dans la prose, tandis que le vers prosé, le vers libre et le poème en prose baudelairien font entrer la prose dans la poésie.

Pourtant, et malgré ce contexte artistique où l'expérimentation était totale, Lanson semble être absent de l'importance de ce courant. D'après Sandras, « il est révélateur que l'expression poème en prose ne vienne à aucun

en tant que précurseurs et modèles littéraires. Nous ne pouvons remarquer suffisamment le paradoxe que cela constitue.

⁴⁶ Voir page 57.

moment sous sa plume [...]. Lanson ne pense qu'à la poétisation de la prose, pas à la prosaïsation du poème » (1908 : 19).

D'autres critiques de l'époque de Lanson vont reconnaître l'existence du poème en prose. Néanmoins, nous trouvons des voix qui ne feront que dénigrer son statut générique. C'est le cas de Poizat. Ce genre se révèle à notre avis comme un véritable dispositif de révolution culturelle et d'expérimentation métapoétique, qualité la plus appréciée par plusieurs écrivains. Pourtant, pour Poizat (1919 : 28) ce genre est à peu près une maladie atteignant la poésie traditionnelle : « genre hybride, génération de bâtards, le poème en prose a vécu aux dépens de la poésie, dont il a tiré à lui la substance, comme un parasite qu'il fut. Il a appauvri la poésie, dont il a restreint le domaine, et il a alourdi la prose ». Même s'il y a une constatation de l'existence du genre, cette approche est loin de témoigner des avantages dans le domaine de rénovation poétique que le poème en prose apporte à toute la littérature.

En laissant de côté les opinions qui le font disparaître et celles qui l'attaquent, nous arrivons au domaine des critiques mêlant le poème en prose avec d'autres genres. De cette façon-là, nous assisterons à l'établissement soit d'une relation de dominance générique, soit de l'élimination des frontières formelles séparant le poème en prose des autres entités littéraires.

Plusieurs critiques essayeront d'effacer les limites entre le poème en prose et le vers libre. León Felipe (1999 : 61), à titre d'illustration, propose que « las formas de expresión de poema en prosa y del versolibrismo no presentan en realidad rasgos diferenciales ». Nous croyons que la cause sous-jacente à cette affirmation est un problème de délimitation du poème en prose, car León Felipe inclut ce genre dans le même groupe que le conte et le vers libre (1999 : 78) : « El poema en prosa queda situado, genéricamente, entre el cuento y la

poesía versolibrista. Comparte con ellos la brevedad, la unidad orgánica y la condensación expresiva [...] resulta imposible trazar una frontera entre ellos ». Cette opinion-ci coïncide avec celle de Friedrich (1956 : 79), pour qui les *Illuminations* et *Une saison en enfer* ne constituent que des exemples de « prosa asimétrica y ritmada », sans que la locution « poème en prose » fasse son apparition. En raison des arguments que nous avons déjà présentés dans le chapitre précédent, nous croyons que la différence entre le poème en prose et le vers libre ne correspond pas au simple découpage typographique de la prose. Le vers libre est une entité sonore et rythmique exigeant des patrons syllabiques ou des pieds métriques, des types de structuration textuelle qui s'accordent mal au besoin de liberté formelle des auteurs de poèmes en prose.

Il y a des voix qui, au contraire, vont instituer une relation d'appartenance générique laissant au poème en prose la place d'un sous-genre. Il s'agit souvent de l'inclusion du poème en prose dans un groupe formé par les possibilités génériques de la prose poétique, conçue celle-ci comme une entité générique elle-même (attitude pour laquelle nos réticences ont été déjà exposées⁴⁷). José María de Heredia, le célèbre poète parnassien du XIX^e siècle, fournit un exemple de cette attitude lors de l'enquête de Jules Huret. Pour lui, le poème en prose ne peut être érigé en tant que composition organique. Les œuvres que l'on publiait à cette époque-là correspondaient plutôt, d'après Heredia, à l'emploi de pieds rythmiques créant ainsi une prose poétique, rythmée : « Ce que nous voyons aujourd'hui, c'est de la prose rythmée, coupée avec des lambeaux de vers et présentée à l'aide d'artifices de la typographie qui lui donnent l'apparence de vers de toutes les mesures arbitrairement accolés » (Huret, 1891 : 307). Plus tard, au XX^e siècle, Paraíso (1985 : 110) considère que « el poema en prosa es un subgénero de la prosa poética caracterizado por su

⁴⁷ Voir la section 3.1.1. *Le débat de la prose poétique*

mayor brevedad y por intentar conseguir, por medio de la prosa, los efectos emotivos del poema en verso », dénomination de sous-genre qui sera de nouveau employée par García Berrio (García Berrio et Huerta Calvo, 1992 : 165). Dans la même ligne de pensée est située Agudo Ramírez (2004 : 222 - 223), pour qui le poème en prose est le fruit de l'évolution (ou plutôt l'involution) de la prose poétique : « Una prosa poética [...] que fue adelgazando hasta el mínimo componente narrativo ». D'autres fois, le genre n'est qu'une tentative de nouvelle ou de fragment abandonnés avant le travail de structuration, sans les parachever. Voici l'argumentation de Joubert : il affirmera que le poème en prose n'est qu'« un immense fourre-tout où l'on trouve pêle-mêle ce qu'il serait sans doute préférable d'appeler croquis, esquisse de nouvelle, nouvelle paresseuse, page inspirée d'un roman jamais écrit » (Chambelland et Dumontet, 1961 : 4).

Ce que nous venons apporter ici est la remarque constituée par l'attitude des premiers écrivains de poème en prose. Bertrand ou Baudelaire, les premiers configureurs du genre, ne le conçurent jamais comme un travail de réélaboration de textes prosaïques précédents. Cette attitude fut si importante qu'elle est devenue une partie de l'héritage laissé par ces poètes aux écrivains postérieurs s'approchant du poème en prose. Tant Bertrand que Baudelaire réalisèrent toujours une tâche de création de contenu poétique aboutissant directement et sans intermédiaires au poème en prose. De plus, les dates de publication dans la presse de certains poèmes des *Fleurs du mal* apparus plus tard dans les *Petits poèmes en prose* témoignent que chez Baudelaire le processus créatif fut plutôt le contraire : il va reconvertir certains poèmes versifiés en poèmes en prose, ce qui contredit la thèse proposée par Agudo Ramírez. Cette remarque nous est également valable pour les affirmations de Boie quant à la poétique en prose de Brentano. Elle étudie la composition de certains poètes,

dont l'exemple est cet écrivain-ci, utilisant la prose en tant qu'étape précédente de la poésie en vers. On a conservé des ébauches en prose de Brentano qui deviendraient, plus tard, des poèmes versifiés. « L'esquisse en prose n'a-t-elle jamais été autre chose pour Brentano qu'un projet de poésie » (Boie, 1992 : 31). Pourtant, celui-ci n'est pas le cas des poèmes en prose publiés sous la « typographie » prosaïque de manière originelle par les auteurs. Nous conservons de Brentano des esquisses préfigurant de futurs textes, mais ces versions initiales n'étaient pas destinées à être publiées. Par contre, pour les écrivains de poème en prose, leurs textes sont véritablement la dernière étape de la composition poétique : la prose en est réfléchi et remaniée avant leur publication comme on ferait avec le matériau d'un poème en vers. La production prosaïque demeure donc, pour ces poètes, quelque chose d'élevé au même niveau que la production versifiée⁴⁸.

De nombreux critiques, à l'encontre de cette position en tant que sous-genre, ont défendu que la différence entre le poème en prose et la prose poétique ou le vers mesuré réside dans un aspect plutôt quantitatif. Nous constatons ainsi la prolifération de l'image de « l'échelle » entre ces genres, métaphore qui illustre chez les critiques ce contraste lié au degré et non à la nature. Bonnet (1980), par exemple, nous parle du plaisir de la création romanesque et de celui de la création poétique en tant qu'antagonistes ou contraposés. Il élabore une liste des dichotomies que l'on peut appliquer lors de

⁴⁸ La question de la hiérarchie littéraire a été toujours présente dans le monde du poème en prose, dès le *Gaspard de la Nuit*. Dans une note dédiée à Victor Hugo, c'est Bertrand lui-même qui qualifie son ouvrage de « petit livre », dont les lecteurs seront ceux « qui s'amuse de peu de chose » (Bertrand, 1842 : 42). Cette attitude d'auto-dépréciation du poème en prose sera héritée par plusieurs écrivains : « Como Bertrand, una buena parte de los escritores de poemas en prosa, entre ellos Baudelaire, defenderá la condición « menor » del género » (Utrera Torremocha, 1999 : 70 - 71). La condition psychologique de marginalité que cette conception comporte sera directement reliée avec l'usage de ce genre en tant que dispositif de la subversion (voir le chapitre 6).

l'établissement des différences entre les deux modalités littéraires : objectif et subjectif, peinture extérieure du monde et description de l'univers intérieur, action et statisme, événements et contemplation, socialité et individualisme. Dans cette conception manichéenne de la littérature, il établit le roman et la poésie versifiée dans les bouts de l'échelle mentionnée, de façon qu'ils deviennent les extrêmes d'une ligne où plusieurs manifestations artistiques ont lieu. Ces objets littéraires seraient, d'après lui, les genres divers qui ne correspondent strictement ni au roman ni à la poésie versifiée. Ces genres seraient plus proches d'un des bouts ou de l'autre d'après leur configuration particulière. À titre d'exemple, un écrivain romanesque incluant des effets de rythme aboutirait au poème en prose ou au conte lyrique. Un poète ne respectant pas les règles du vers classique arriverait aussi au poème en prose :

Le bonheur de la création romanesque et celui de la création poétique ne se rencontrent certes pas, la plupart du temps, sous une forme pure. Il existe bien des mélanges, bien des compromis et, même, dans les œuvres médiocres, bien des confusions. Il existe aussi de véritables genres intermédiaires qui se situent à mi-chemin du roman pur et de la poésie pure (Bonnet, 1980 : 10).

Une idée similaire est exposée par Garasa (1969). Dans ce cas-là, le critique affirme que le poème en prose ne constitue pas une entité générique en soi-même. En relation avec l'argumentation précédente, le poème en prose serait la limite d'une échelle d'un super-genre narratif hypothétique ; celui-ci pourrait accueillir le facteur lyrique ou intime dans une quantité variable. Un extrême, celui du lyrisme très accentué, serait le poème en prose. L'autre, dépourvu des composants poétiques, toucherait le langage prosaïque scientifique, la description encyclopédique pure (1969 : 256) :

La variedad de tipos de novela lírica hace que no podamos considerarla un género enterizo, ni siquiera de transición, sino más bien una gradación cuyos extremos rozan, por un lado, el poema en prosa y por otro, el relato presuntamente impersonal⁴⁹.

La réfutation que nous voulons développer ici en tant que réponse à ces conceptions peut découler d'une analyse menée par Décaudin (1973). Son étude part de l'observation de deux poèmes : d'un côté, un véritable poème en prose. De l'autre côté, un texte juxtaposant des alexandrins pour donner l'apparence de la prose. Au vu de la faible réussite poétique dans le deuxième cas, Décaudin (1973 : 704) conclut que « c'est peut-être qu'entre le vers et l'écriture du poème en prose il n'y a pas de solution de continuité et que la poésie doit être cherchée dans une forme de la parole, non dans un schéma du discours ». Nous estimons que le poème en prose constitue un genre en soi-même. Il est le produit final du poète, outre les rares exceptions où des écrivains développent des ébauches en prose avant les vrais poèmes en vers que nous avons déjà commentées. C'est à cause de cela que nous affirmons que le poème en prose ne relève jamais d'autres configurations littéraires. Ce genre n'a besoin d'aucun procès de dérivation : à notre avis, l'existence de l'échelle quantitative de valeurs prônée par Bonnet ou Garasa ne peut être prouvée. Les genres se trouvant au milieu de cette gamme hiérarchisée de possibilités littéraires ne sont pas de mélanges ou de dérivés, d'hybrides. D'après nous, et suite aux arguments de Decaunes (1984 : 12), les conceptions théoriques tenant le poème en prose pour un

⁴⁹ La conception de Garasa concernant ce que l'étiquette générique de « novela lírica » peut accueillir prend tout son sens lorsque nous lisons son commentaire à propos de Rilke. Garasa assure que nous pouvons caractériser « la novela [celle de Rilke à titre d'exemple] por su progresión temporal y el poema lírico por su plasticidad, su armonía, su tonalidad » (1969 : 257 - 258). Malheureusement, ce langage est trop éloigné d'une théorisation objective et scientifique de la poéticité pour que nous puissions la saisir en tant que modèle de définition.

raffinement de la prose courante impliquent la dégradation de la pratique du genre, car il devient un bâtard :

[Ces théories] tendent plutôt à [en] faire [...] un produit de substitution, tantôt remplaçant le poème en vers, tout en intégrant avec plus ou moins de discrétion, ses moyens d'action poétiques (rythme, musicalité, images), tantôt relayant le roman, la nouvelle, et les débarrassant de leurs servitudes, de leurs longueurs.

Les procédés de création d'un texte poétique restent assez particuliers pour chaque entité générique. En conséquence, nous n'arrivons pas à concevoir les ressources utilisées puissent être interchangeables « exactement comme on injecte des hormones à un être vivant pour modifier sa nature » (Decaunes, 1984 : 10). Par exemple : comment pourrait-on extrapoler l'usage particulier de la syntaxe requis par la poésie versifiée (afin de bien ajuster les rimes) à la configuration textuelle du poème en prose, où généralement les phrases sont allongées jusqu'à la formation d'alinéas ? La comparaison reste épineuse. Le poème en prose est véritablement « plus qu'une évolution formelle : des thématiques nouvelles apparaissent, la place et la signification de la poésie changent » (Roumette, 2001 : 5).

Nous voulons finir cette section par ces critiques qui sont au juste milieu entre l'acceptation du poème en prose en tant qu'entité générique et la dissolution de celui-ci dans les genres déjà consolidés. Sandras (1995 : 19) justifie son positionnement théorique par le changement constant dans la notion de poème tout au long de l'histoire de la littérature :

Plutôt que genre, le poème en prose gagnerait à être considéré comme un ensemble de formes littéraires brèves appartenant à un espace de

transition dans lequel se redéfinissent les rapports de la prose et du vers et se forgent d'autres conceptions du poème.

C'est aussi le cas de Murat (2007 : 283). Pour lui, le poème en prose est le résultat d'une dérivation d'autres entités génériques suite à un procès de réécriture : « L'hypothèse de base consiste à définir le poème en prose comme une ré-élaboration stylistique d'un ensemble de genres ou formes discursives préexistantes ». Même si les deux positions font preuve de l'existence générique du poème en prose, nous croyons que pour la plupart de fois ce procédé de réécriture reste assez difficile à prouver. Comment expliquer, de ce point de vue, les poèmes en prose de Rebell ? Les textes des *Chants de la pluie et du soleil*, outre ceux qui ont été déjà signalés comme contes plutôt que comme poèmes en prose⁵⁰, ne s'approchent ni de la nouvelle, ni de la fable, ni du conte : ils ne ressemblent aucune configuration littéraire déjà existante. Nous n'avons pris que l'exemple de Rebell, mais tant au XIX^e siècle qu'au XX^e nous en trouverons maintes œuvres s'éloignant de n'importe quel genre sauf de celui qui correspond : le poème en prose. C'est à cause de cela que nous devons diverger du positionnement théorique pris par ces deux critiques.

4.3. Conclusion

Après l'exposition des considérations les plus diverses et variées quant à la condition de genre du poème en prose, nous nous réaffirmons dans l'idée que celui-ci ne peut être conçu ni comme un sous-genre ni comme le résultat d'un travail de dérivation d'autres configurations littéraires. Toutes les théories s'orientant vers ces propositions semblent oublier l'existence d'un groupe de traits définitoires qui délimitent les frontières entre le poème en prose et les genres formellement similaires. D'après nous, tant la possible distinction de ces

⁵⁰ Voir la note 15.

principes régulateurs (et les conséquences qui en découlent) que la spécificité des procédés de création du poème en prose mettent en exergue sa catégorie d'entité générique de plein droit. Il s'agit, en conclusion, d'un genre autonome, émancipé des liaisons de nature subordonnante par rapport à d'autres genres.

De nos jours, l'existence générique du poème en prose est indéniable. C'est une manifestation artistique acceptée par tout l'éventail des critiques, « incluso por los más reacios a las innovaciones expresivas. Su negación como modalidad literaria consolidada sólo podría explicarse desde la adopción de una postura crítica ortodoxa e inflexible » (León Felipe, 1999 : 37). Néanmoins, nous venons de montrer un ensemble de théoriciens refusant d'accepter cette catégorie générique qui place le poème en prose à côté des autres genres littéraires canoniques. Ceci est dû, à notre avis, à une posture traditionaliste par rapport à la théorie des genres. Suite à ce qui a été commenté au premier chapitre de cette thèse, nous croyons qu'il faut se libérer de l'idée de genre littéraire conçu comme un être abstrait pré-configurateur du texte. Cette prise de position doit être complétée par le fait d'embrasser une conception de genre se renouvelant d'après chaque œuvre, dont le contexte historique et artistique va jouer un rôle essentiel. Dans les mots de Combe (2001 : 58), et pour conclure, « le refus des cloisonnements génériques, au nom du « texte » pluriel, de l'œuvre polyphonique - c'est-à-dire essentiellement « impure » - s'opère au nom d'un absolu : la « Littérature », débarrassée de ses genres ».

5. LE POÉTIQUE DANS LE POÈME EN PROSE : LES DIVERSES INTERPRÉTATIONS DES CRITIQUES

5.1. La poésie sans le mètre

Le besoin de liberté créatrice du romantisme poussa les poètes à déconstruire le vers classique tel qu'ils l'avaient reçu. La crise du vers traditionnel au XIX^e siècle qui en résulte comporte tant la mutation des formes précédemment rigides que la disparition de la métrique comme critère définissant la poésie. Ce fait favorise, en effet, la naissance du poème en prose, mais on se trouve en conséquence dans un carrefour théorique dont la réponse semble compliquée. Nous nous faisons l'écho de la question que Vincent-Munnia (1996 : 9) rend explicite : « Quand la prose a-t-elle un statut poétique et qu'est-ce que la poésie si elle n'est plus réductible à la versification ? ».

Ce sujet reste toujours la plus grande énigme concernant le poème en prose. Outre les problèmes soulevés par la délimitation générique dont nous avons déjà parlé et pour lesquels nous croyons avoir procuré des solutions⁵¹, la source de la poéticité lorsque le texte abandonne la rime et le mètre devient une affaire assez complexe. Comment pourrions-nous différencier une page de prose encyclopédique d'un véritable poème en prose ? À simple vue cette interrogation peut sembler risible, car un lecteur quelconque en serait capable. Néanmoins, dans certains textes où le caractère est délibérément plus lyrique, où l'écrivain présente des structures non versifiées dont la thématique, le ton et les ressources techniques invitent le lecteur à qualifier le texte de « poétique », le point d'inflexion fournissant le nouveau statut générique reste bien plus

⁵¹ Voir le chapitre 3. *Frontières : pour une délimitation générique*

imprécis. Où se trouve le saut qualitatif d'un genre à l'autre ? Y a-t-il une ressource spécifique qui puisse déterminer si une page de prose est ou n'est pas un poème en prose? Carco (1945 : 1), par exemple, admet qu'il n'est pas capable d'en discerner la frontière : « Aucune règle, cependant, aucune donnée précise ne régit ce mode nuancé d'expression où la prose se substitue au vers ».

La plupart des articles ou des textes métalittéraires concernant le genre abordent ce point-ci ; chaque critique a essayé de procurer un cadre théorique où la source de la poéticité du poème en prose devient manifeste. Nous allons constater que les théories émises par la critique peuvent être divisées en deux grands groupes : d'un côté, nous verrons celles qui cherchent à englober tout le corpus du genre, soit théories universelles d'après notre dénomination. De l'autre côté, celles qui étudient un aspect concret du poème en prose afin de l'extrapoler à la totalité du corpus, c'est-à-dire des théories partielles. Ces dernières proposeront le trait étudié en tant que partie indispensable du poème en prose en général. Quant à nous, le but de ce chapitre est de vérifier qu'aucune des théories n'est pleinement satisfaisante. Nous trouverons, en général, quelque défaut par rapport à un ou plusieurs courants stylistiques adscrits au poème en prose. Le polymorphisme du genre provoque une divergence formelle radicale entre les différentes configurations de poèmes en prose, à condition qu'elles respectent les trois préceptes que nous avons déjà commentés⁵². C'est à cause de cela que même les théories largement acceptées par la critique peuvent devenir contestables lorsque l'on les confronte à une certaine variante esthétique du poème en prose qu'elles n'avaient pas envisagée. Nous ne pouvons donc les tenir en tant qu'explication globale du corpus du genre.

⁵² Voir le chapitre 2. *À la recherche des traits fondamentaux du poème en prose.*

Avant d'entrer dans le vif du sujet, nous voulons préciser que dans cette section nous n'allons ni faire une étude des œuvres-clé du genre ni inclure les conceptions théoriques que les critiques en ont souvent dégagées. Les pères du poème en prose (Bertrand, Baudelaire, Rimbaud) n'émirent jamais de jugement critique sur la manifestation artistique qu'ils offraient au monde⁵³ ; cette tâche a été accomplie rétrospectivement par divers écrivains. L'ensemble de ces derniers est formé d'abord par des poètes qui, en prenant comme référence les œuvres des déjà mentionnés pères du genre, ont intériorisé et modifié ou suivi ce qu'ils y avaient trouvé. Ceci a constitué le matériau nécessaire pour l'élaboration de leurs propres œuvres, et c'est grâce à ce travail de relecture que le poème en prose a avancé. L'autre partie du groupe est configurée par les critiques qui ont analysé ces œuvres à la recherche d'une série de préceptes théoriques émanant de celles-ci. Du fait que le lecteur peut trouver facilement d'autres études où l'on effectue une analyse exhaustive des chefs-d'œuvre du poème en prose⁵⁴, nous avons décidé de ne focaliser que sur des textes métalittéraires exposant des idées dans le plan théorique quant à ce qui est, ce qui a été ou ce qui devrait être la poéticité du poème en prose.

5.2. Les théories universelles

La question que nous nous posons n'est pas banale : si on ne définit pas la place du poétique dans le poème en prose, on risque de mettre en doute

⁵³ Le cas de Baudelaire et la *Lettre à Arsène Houssaye* sera l'objet d'un commentaire particulier dans ce chapitre (section 5.2.1).

⁵⁴ Nous faisons référence principalement aux études qui, outre le côté théorique, ont réalisé en quelque sorte un travail anthologiste. Sur ce thème, le lecteur trouvera chez Bernard (1959), Vincent-Munnia (1996), Vadé (1996), León Felipe (1999 et 2005) et Utrera Torremocha (1999) des analyses suffisamment profondes sur Bertrand, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé et tant d'autres. Nous ne ferions que répéter les idées qu'ils ont déjà exposées. À cause de cela, l'inclusion d'une étude personnelle portant sur les mentionnés chefs-d'œuvre du genre ne nous semble pas nécessaire.

l'existence même de ce genre comme entité indépendante. Et comme si cela ne suffisait pas, nous lisons des affirmations aussi vagues que celle de Díaz Plaja (1956 : 3), assurant que « denominamos poema en prosa toda entidad literaria que se proponga alcanzar el clima espiritual y la unidad estética del poema sin utilizar los procedimientos privativos del verso » ou celle de Paraíso (1985 : 421), pour qui le poème en prose est une « composición poética en prosa breve, muy limitada temáticamente, descriptiva casi siempre, que aspira a reproducir en prosa los efectos líricos del poema en verso »⁵⁵. Ils laissent l'éventail de possibilités si ouvert que la tâche d'établir un espace générique occupé uniquement par le poème en prose devient presque impossible pour le critique. Au vu de cette indétermination, certains auteurs ont élaboré des théories universelles du poème en prose, afin de comprendre toutes ses réalisations et de lui accorder une explication ontologique. Voici, d'après notre critère, les plus importantes parmi celles-ci.

5.2.1. Charles Baudelaire

Nous ne pourrions commencer la section des théories universelles du poème en prose sans faire appel à la conception la plus primordiale du genre : celle qui fut ébauchée par Baudelaire dans *Petits poèmes en prose*. Cette œuvre constitue le point de départ réel du genre, car la tentative de Bertrand aurait été condamnée à l'ostracisme si Baudelaire ne l'avait pas récupérée. Toutefois, et comme nous avons précédemment établi, nous ne ferons pas une analyse de

⁵⁵ Nous voulons remarquer spécialement l'affirmation de Paraíso quant à l'étroitesse des possibilités thématiques du poème en prose. D'une part, nous considérons que le poème en prose peut contenir une assez grande variété de sujets et en aucun cas cette variété n'est préfigurée par le genre. Les écrivains de notre corpus en sont la preuve : aucune similitude thématique n'existe entre Krysinska et Rebell, par exemple. D'autre part, même si le poids de la description dans le poème en prose n'est pas négligeable (nous l'avons commenté dans 2.4. *Le problème de la gratuité*), nous n'oserions assurer que ce genre est presque toujours descriptif : Poictevin utilise cette ressource pour articuler son recueil mais Rebell témoigne, au contraire, d'une variété de poème en prose où la description est à peu près inexistante.

l'œuvre en tant que produit culturel et artistique. Nous voulons exposer ce que la *Lettre à Arsène Houssaye* a supposé pour le genre, tant au niveau artistique que théorique. Notre intérêt portera, donc, sur ce que Baudelaire y présente et l'interprétation de cette lettre par les poètes et les critiques postérieurs.

La *Lettre à Arsène Houssaye* a fonctionné en tant que préface des *Petits poèmes en prose* dans presque toutes les éditions dès la publication posthume en 1869. Il s'agit d'un document assez court où l'écrivain s'adresse à l'éditeur afin d'obtenir sa bénédiction. Au vu de la brièveté du texte, on n'y trouvera que quelques prémisses dont quelques-unes ont été déjà commentées ici : la métaphore du serpent et ce que celle-ci suppose quant à l'unité organique des poèmes⁵⁶ et la véritable participation de Bertrand comme modèle pour Baudelaire⁵⁷. Il nous reste, donc, à nous interroger sur la catégorisation du poème en prose exposée par Baudelaire et les caractéristiques formelles qu'il suggère, s'il y en a. Le paragraphe auquel nous faisons référence, devenu célèbre grâce aux innombrables citations des poètes et des critiques, est celui-ci :

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ? (1869 : 3).

Cette affirmation brille par son indéfinition : il n'y a aucune précision technique et, de plus, l'absence d'une véritable approche théorique y est sensible. Qu'est-ce que Baudelaire a voulu dire exactement avec cette affirmation ? Nous ne trouvons qu'une appréciation quant à un hypothétique

⁵⁶ Voir la section 2.3. *L'unité organique ou autonomie*.

⁵⁷ Voir la citation 16.

type de prose qui reste, malgré lui, très éloigné de ce qu'il a pu obtenir⁵⁸. La locution « prose poétique » ici employée ne décrit que la forme, puisque des mots de Baudelaire nous pouvons inférer qu'il est conscient de la création d'un nouveau genre entièrement différent sous sa plume. Cependant, la seule catégorisation de ce genre naissant reste chez Baudelaire, précisément, l'utilisation de la prose en tant que véhicule de la poéticité. Il cherche ainsi une discordance avec le panorama littéraire non seulement de l'époque sinon de toute la tradition qu'il hérite : cet usage de la prose reste énormément significatif lorsque le vers avait été jusqu'alors le système littéraire « élevé » ou artistique de plein droit⁵⁹.

De cette façon-là, Baudelaire laisse la porte ouverte à de nombreuses interprétations et révisions concernant le lien entre ces mots et la configuration générique du poème en prose. Par exemple, Bernard (1959 : 146) opine que « Baudelaire est le créateur d'une poésie *moderne et urbaine*, riche en sensations

⁵⁸ « Sitôt que j'eus commencé le travail, je m'aperçus que non-seulement je restais bien loin de mon mystérieux et brillant modèle, mais encore que je faisais quelque chose [...] de singulièrement différent » (1869 : 3 - 4). D'autre part, et même si dans les mots de Baudelaire nous pouvons lire une certaine affectation, nous ne considérons pas que Baudelaire eût un véritable sentiment de peine ou malheur causé par l'éloignement du modèle fourni par Bertrand. Cette divergence devait être prévue dès la conception la plus élémentaire de l'ouvrage : au moment où la figure du flâneur fut introduite, Baudelaire dut savoir que la structuration fermée en couplets de *Gaspard de la Nuit* restait hors des possibilités. Elle était absolument inatteignable car il fallait reproduire en quelque sorte les mouvements erratiques de la promenade, ce qui entre en collision avec la forte organisation bertrandienne. Bernard (1959 : 115) soutient cet argument : « si l'on veut montrer un promeneur « accrochant » sa pensée « à chaque accident de sa flânerie », on se refuse par là même à toute composition, à toute élaboration artistique ».

⁵⁹ Nous trouvons cette idée dans Utrera Torremocha (1999 : 23) : « lo esencial no es tanto la aceptación o no de la prosa como vehículo de la expresión literaria, sino el lugar que ocupan los textos literarios escritos en prosa en la teoría de los géneros literarios, es decir, su valor canónico en una jerarquía prefijada en la que el verso parece ser el signo de la mejor literatura [...]. Solo ello explica que en la *Poética* de Aristóteles o en la *Epístola a los Pisones* horaciana no se mencionen sino obras en verso ».

nouvelles, singulières » dont l'imitation de Bertrand reste « moins pittoresque que musicale ». Utrera Torremocha (1999 : 109) témoigne de l'hétérogénéité formelle de la prose baudelairienne et conclut : « *El Spleen de Paris* se caracteriza por la asimilación de una amplia gama de modalidades genéricas que tienen en común el hecho de estar escritas en prosa y de ser generalmente breves », ce qui nous fait penser à Kahn⁶⁰. Pour Vadé (1996 : 44), le caractère visiblement discordant parmi les textes du recueil comporte l'absence d'une architecture définie dans *Petits poèmes en prose*, ce qui marque d'après lui une tendance à suivre « comme si la discontinuité, voire l'éparpillement, faisaient partie des lois du genre ».

Ces trois exemples ont été sélectionnés du corpus formé par les études dédiées à Baudelaire, dont l'envergure est devenue aujourd'hui presque insaisissable. À travers ces témoignages nous voulons illustrer la variété interprétative de la tentative baudelairienne : chaque écrivain ou critique a mis l'accent sur un aspect concret de la *Lettre*. En conséquence, nous voyons ressortir de nombreux postulats théoriques toujours fondés, nous voulons récidiver sur ce point, sur la version de la lecture particulière et personnelle du critique. Si nous nous tenons à ce que Baudelaire expose, nous ne pouvons constater qu'une position prise en ce qui concerne l'unité organique des textes, la brièveté inhérente de ceux-ci et la forme prosaïque utilisée pour transmettre la poéticité. C'est à cause de cela que nous ne pouvons considérer la *Lettre à Arsène Houssaye* qu'en tant que base théorique du genre et, en plus, dans un état très primitif : on n'y trouve aucune formalisation capable d'appréhender la totalité du corpus générique qui va être développé après Baudelaire. Il s'agit seulement, et nous ne cherchons pas à dédaigner l'œuvre élaborée par Baudelaire à partir de cette idée, d'une série de prémisses très élémentaires.

⁶⁰ Voir la note 18.

D'autre part, les poètes postérieurs trouveront dans cette conception un large éventail de possibilités car rien n'est interdit ; la subjectivité artistique auctoriale est donc encouragée. C'est ainsi, et pour conclure cette section, que nous voulons passer aux écrits essayant d'expliquer la totalité du genre à partir des théorisations solides et justifiées, où le critique procure délibérément un modèle théorique pour le poème en prose.

5.2.2. Max Jacob

Dans *Le cornet à dés* (1923), Jacob rédige une préface où il va développer une théorie poétique globale concernant le genre choisi pour son recueil : le poème en prose. Jacob, en conséquence, établit la première réflexion théorique consciente de visée universelle du poème en prose. Voici la différence principale séparant ce texte de celui de Baudelaire : la *Lettre à Arsène Houssaye* ne serait conçue comme un dispositif théorique qu'après l'interprétation des critiques, tandis que la préface écrite par Jacob est un espace de questionnement métalittéraire intentionnel au sujet du poème en prose. Jacob devient ainsi le premier théoricien du genre : jusqu'à ce moment on n'avait eu que des poètes produisant des poèmes en prose. Toutefois, dans tous ces cas l'apparat théorique soutenant l'œuvre était inexistant⁶¹.

D'après les mots de Jacob, le véritable poème en prose est déterminé par deux qualités : le style et la situation, qu'il procède à définir. Tout d'abord, « le style est considéré ici comme la mise en œuvre des matériaux et comme la composition de l'ensemble, non comme la langue de l'écrivain » (Jacob, 1923 : 21). Quant à la situation, « plus l'activité du sujet sera grande, plus l'émotion donnée par l'objet augmentera ; l'œuvre d'art doit donc être éloignée du sujet.

⁶¹ Cela peut être appliqué à Cros, Krysinska, Poictevin et Rebell mais aussi à tant d'autres poètes tels que Judith Gautier, Paul Fort, Villiers de l'Isle-Adam, Paul Claudel ou Jules Laforgue pour n'en nommer que quelques-uns.

C'est pourquoi elle doit être située » (Jacob, 1923 : 22). De cette façon-là, Jacob établit le style en tant que la capacité du poète de former une unité autonome et fermée avec les ressources linguistiques et sémantiques choisies. De l'autre côté, l'écrivain devra être capable de rester situé hors le matériel poétique utilisé, c'est-à-dire le poème ne perdra pas sons sens même sans l'intervention de la subjectivité auctoriale. Le texte sera, donc, situé.

Avant nos remarques personnelles quant à cette intéressante double caractérisation du genre, nous croyons qu'il faut indiquer la motivation sous-jacente de Jacob lors de l'écriture de cette préface. Bien que la partie du texte où il élabore sa proposition théorique du poème en prose soit importante, Jacob semble dédier trop d'espace au commentaire des écrivains qui le précèdent. Plus précisément, le poète cherche de façon assez explicite à les éreinter. Les appréciations qu'il fait de Mallarmé et, plus encore, de Rimbaud, en témoignent : « si Mallarmé n'était pas guindé et obscur, ce serait un grand classique, Rimbaud n'a ni style ni situation [...] Rimbaud ne conduit qu'au désordre et à l'exaspération » (Jacob, 1945 : 22). Malgré la sévérité (voire rudesse) de ces mots, leur justification historique est simple de trouver. Après la *Lettre à Arsène Houssaye*, le poème en prose avait été établi pour toujours comme le genre créé par Bertrand et Baudelaire ; *Le cornet à dés* était alors l'opportunité pour Jacob d'instituer sa position dans le podium des créateurs du poème en prose. Cet argument est présent dans Utrera Torremocha (1999 : 312) : la tentative de Jacob « se justificó, por un lado, por la falta de una base teórica moderna para el género y, por otro, por el deseo propio de ofrecer *Le cornet à dés* como modelo del poema en prosa ». Or, la base théorique du genre étant insuffisante pour gagner cette place, Jacob se charge de diminuer la valeur des écrivains du XIX^e siècle en faveur d'une image, la sienne, de vrai créateur. Par contre, et en dépit de l'ardent désir d'originalité de Jacob, nous ne pouvons que

constater la similitude de la « situation » et la recherche du dépaysement du lecteur que tant Rimbaud que Lautréamont ou Jarry avaient précédemment pratiquée. La théorie de Jacob ne nous semble pas, en conséquence, révolutionnaire.

Outre les prétentions quant à l'histoire du poème en prose, il convient de discuter à propos des prémisses théoriques offertes par Jacob. À vrai dire, il semble que la définition fournie par l'écrivain tant du style que de la situation reste diffuse. Tous les critiques s'approchant de cette œuvre ont dû élaborer une petite explication pour le lecteur des deux termes afin d'éclaircir leur signification. Si deux concepts doivent être continûment reformulés parce qu'ils risquent de tomber dans l'incohérence, pouvons-nous les considérer en tant qu'éléments-clé pour l'analyse de la globalité du genre ? Le critique devrait être vraiment hardi pour mener une étude littéraire seulement sur la base de la situation et du style. Cet argument est renforcé par la nature aléatoire des jugements de valeur émis par Jacob : l'attribution ou l'absence de ces caractéristiques dans les écrivains qu'il mentionne reste hasardeuse et infondée. Il octroie ou enlève une ou les deux qualités des poètes de son choix de façon absolument gratuite. Les critiques contre Rimbaud (1923 : 23) restent sans justification :

Je mets en garde les auteurs de poèmes en prose contre les pierres précieuses trop brillantes qui tirent l'œil aux dépens de l'ensemble. Le poème en prose est un objet construit et non la devanture d'un bijoutier. Rimbaud, c'est la devanture du bijoutier, ce n'est pas le bijou : le poème en prose est un bijou.

Qu'est-ce que la « devanture du bijoutier » ? Pourtant, Aloysius Bertrand ou Marcel Schwob méritent son applaudissement, mais les raisons sous-jacentes nous échappent (1923 : 23) :

Pour le moment, je considère comme [écrivains de poème en prose] Aloysius Bertrand et l'auteur du *Livre de Monelle*, Marcel Schwob. Tous deux ont du style et de la marge : c'est-à-dire qu'ils composent et qu'ils situent.

Cette affirmation devient plus intéressante lorsque nous lisons que Jacob reproche à Schwob « d'avoir écrit des contes et non des poèmes » (1923 : 24). Nous voyons que les jugements de Jacob sont profondément arbitraires : il ne justifie jamais son opinion.

Comment pourrions-nous, donc, tirer de ce manifeste une réalité théorique assez solide comme pour l'établir en tant que critère d'analyse du poème en prose ? Cela constituerait sans doute une position de risque concernant le panorama des études du genre. Toutefois, nous allons plus loin : nous n'arrivons pas à concevoir la façon dont on pourrait formuler cette base théorique sans fissures à partir seulement de ce qui est proposé par Jacob dans sa préface. Même si Jacob fournit certains points intéressants par rapport à la longueur du poème en prose⁶² et au choix générique conscient de l'écrivain⁶³, nous considérons que la théorie qu'il expose, telle qu'elle est présentée par l'auteur, manque de précision. Nous n'y trouvons pas d'éléments d'analyse

⁶² Même si dans la tradition classique on a toujours aimé les œuvres de longue étendue, « or, il est difficile d'être longtemps beau » (Jacob, 1923 : 20). Jacob se fait l'écho des théories poétiques depuis Poe quant à la brièveté du poème moderne. En plus, il va intérioriser ce besoin dans son œuvre : les poèmes en prose de Jacob restent assez courts pour la plupart des fois (moins d'une page, généralement).

⁶³ « L'art est la volonté de s'extérioriser par des moyens choisis » (Jacob, 1923 : 21). La volonté auctoriale au niveau ontologique devient fondamentale pour Jacob. Ceci constitue dans sa pensée une différence primordiale entre le poème en prose et d'autres genres similaires comme, par exemple, le fragment. Le poème en prose est un genre dont le caractère poétique est consciemment défini : celui-ci n'est pas le fruit d'une révision générique faite à posteriori par un critique quelconque. Néanmoins, nous avons commenté plus profondément la place de l'intention auctoriale dans 1.4. *Rôle de l'auteur et du public : paratextes et dialogues créateur-récepteurs*.

valables pour l'extrapoler à l'étude d'autres textes susceptibles de constituer un poème en prose. *Le cornet à dés* peut être apprécié à coup sûr en tant qu'œuvre littéraire constituant un point d'inflexion dans l'histoire du poème en prose, mais le côté théorique reste, à notre avis, incomplet. Nous arrivons ainsi à la fin des années 1950, où l'on assiste à la publication du premier travail théorique dont les idées sont véritablement justifiées : celui de Suzanne Bernard.

5.2.3. Suzanne Bernard

La thèse de Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* (1959), reste toujours le travail le plus important fait au sujet du poème en prose. Cette étude constitue le point d'inflexion dans le domaine des approches théoriques du genre : tous les textes critiques conçus et publiés après l'œuvre de Bernard feront référence aux postulats que l'on y trouve, soit pour les soutenir, soit pour s'en éloigner. L'étendue et la profondeur de l'étude constituent les causes de cette réputation. Bernard analyse, en partant des points de vue divers et variés, la structure interne du poème en prose, mais aussi les liens historiques et artistiques du poème en prose avec d'autres genres littéraires tant contemporains que précédents. En plus, le travail anthologiste réalisé par Bernard est d'après nous incomparable : elle agglutine des dizaines d'écrivains qui, dans la plupart des cas, restent presque inconnus de nos jours. C'est à cause de cela qu'il faut faire l'éloge du travail, bien que nous nous demandions à propos de la validité des prémisses théoriques exposées dans celui-ci. Nous recueillons l'interrogation qu'elle pose comme ouverture de son étude (Bernard, 1959 : 9) : « Quel critère nous permettra de déterminer à quel moment telle page cesse d'être prose, pure prose, belle prose peut-être, pour se charger de poésie, [...] pour mériter le nom de poème ? ».

Tout d'abord, il faut caractériser le genre afin de pouvoir donner une réponse au questionnement qu'elle vient de poser. C'est ainsi que Bernard émet

deux grands fondements théoriques : l'un renvoie à l'organisation interne du poème en prose lui-même et l'autre à son identité en tant que genre ayant un corpus identifiable. Le premier point est constitué par la théorie des trois critères définissant le poème en prose : l'unité organique, la brièveté et la gratuité (Bernard, 1959 : 14 - 15) que nous avons déjà commentés⁶⁴. Le deuxième précepte est formé par la théorie de la double voie de composition du genre : Bernard expose (1959 : 444 - 449) que la totalité des poèmes en prose peut être classée dans deux versants antagoniques. D'un côté, on trouverait un courant dit formel ou artistique : les poètes s'adhérant à cette typologie d'écriture feraient l'effort d'organiser leurs textes à travers l'utilisation de structures métriques ou de figures cycliques telles que le refrain ou le leitmotiv. De l'autre côté, on pourrait constater l'existence d'un courant dit anarchique où les écrivains chercheraient à rompre avec la tradition de la poésie versifiée ; ils seraient toujours en quête de la liberté totale de la phrase et, par conséquent, du texte tout entier. Bernard va offrir, évidemment, des points d'analyse repérables afin de pouvoir déterminer le classement du texte dans un versant ou dans l'autre, comme nous verrons plus tard.

Les deux voies de composition proposées par Bernard sont caractérisées par deux œuvres qui en supposent le moment de naissance. Pour la branche formelle, *Gaspard de la Nuit* de Bertrand, tandis que pour le courant anarchique elle signale *Illuminations* de Rimbaud. Quant à la première option, Bertrand et les poètes suivant son esthétique agissent sur le poème en prose comme si c'était un poème en vers. Ils cherchent des lois structurelles afin de substituer la rime et le mètre :

Le poète en prose qui cherche, comme ferait le poète en vers, à couler le temps en formes rythmiques, à lui imposer une structure ordonnée,

⁶⁴ Voir le chapitre 2. *À la recherche des traits fondamentaux du poème en prose.*

rationnelle, par le moyen de couplets réguliers, de répétitions, de constructions cycliques, ne se propose pas d'autres buts que le poète en vers (Bernard, 1959 : 445).

Dans *Gaspard de la Nuit*, Bertrand avait fait un effort manifeste pour imprimer à sa prose une structuration très forte, sensible à première vue grâce aux couplets qu'il emploie. Les poètes s'inspirant de cette œuvre témoignent d'un goût pour l'organisation qui se traduit par l'utilisation de pieds rythmiques, de refrains ou de leitmotifs. C'est enfin une recherche de l'harmonie à travers les ressources rythmiques qui, évidemment, finissent par s'établir en tant que lois inéluctables, à l'image de ce qui se passait dans la sphère du vers classique.

De l'autre côté, Rimbaud et ces écrivains qui l'imitent vont refuser les lois héritées dans une attitude de révolte contre celles-ci :

[Le poète qui est] contre l'état des choses, contre les lois sociales, contre la condition humaine, hait ces « enchaînements », ces « charmes » engourdissants : il se rejette violemment vers les formes les plus anarchiques, les moins « mesurées » de la prose (Bernard, 1959 : 446).

Leurs manifestations artistiques se veulent propres et individuelles ; l'organisation de leurs ouvrages cherche à refléter le goût du poète au-delà de l'ordre ou de l'harmonie procédant du vers classique, de l'esthétique traditionnelle. Toutefois, on n'y trouvera pas une anarchie purement destructive. C'est une véritable réorganisation du système créatif : la direction de l'influence entre la tradition littéraire et l'écrivain se trouve subvertie, de manière que les bases régissant la logique du texte émanent cette fois-ci du poète et non pas au contraire (la tradition littéraire imposant ses critères aux poètes).

Afin de matérialiser cette double voie, Bernard (1959 : 449) propose l'existence de deux archétypes de poème en prose : le « poème formel » et le « poème-illumination » respectivement.

Le poème formel doit, avant toute chose, résoudre le conflit que le vide laissé par l'inexistence de rime ou de mètre provoque dans le texte. Nous y trouverons, donc, l'utilisation d'éléments structuraux tels que la division en couplets ou les systèmes de répétitions, soient-ils des refrains, reprises de termes ou thèmes ou symétries. Les couplets vont trancher le texte en portions régulières ; ils servent à créer un rythme tant de la lecture que du silence (suscité celui-ci par le blanc entre les couplets). Cette ressource est maintes fois accompagnée d'une structure cyclique, voire une organisation interne fondée sur la répétition. Nous trouverons souvent une « reprise en place finale de la phrase du début, ce qui permet à l'idée poétique de se lover sur elle-même et referme le poème, accentuant ainsi l'impression de « cycle », de cercle fermé » (Bernard, 1959 : 451). Les poètes vont insérer dans la syntaxe de leurs textes des figures rhétoriques telles que l'anaphore, l'anadiplose, la paronomase ou les chiasmes, par exemple. De plus, cette sensation d'écho constant sera même plus notoire grâce aux procédés de symétries phonétiques, la « reprise de sons, c'est-à-dire assonances ou allitérations, particulièrement fréquentes [...] à l'époque Symboliste » (Bernard, 1959 : 451). Ce goût pour la similarité au niveau de la sonorité est directement en relation, d'après Bernard, avec la conception musicale du poème, sujet assez répandu au XIX^e siècle et que nous commenterons plus tard à cause de sa notoriété⁶⁵. Même sans rentrer dans les détails, nous pouvons observer que ces poètes ont produit un large répertoire de techniques formelles conditionnant la structure du poème en prose. En raison de ceci, et d'après notre point de vue, rien n'est plus loin de la libération

⁶⁵ Voir la section 5.3.2 de cette thèse.

prétendument cherchée par les premiers auteurs du genre que ce type de poème en prose. Les règles strictes de la versification classique n'y sont pas abolies : elles ne s'y trouvent que remplacées par d'autres systèmes qui restent également rigides.

Rimbaud devient l'inspirateur de la dénomination du second archétype de poème en prose pour Bernard : le « poème-illumination ». Au lieu de faire l'effort d'établir une structure accentuée et visiblement perceptible comme dans le poème formel, dans cette typologie le poète va se libérer de n'importe quelle catégorisation précédente. Il laissera couler son individualité créatrice :

Le poète est bien l'artisan d'un monde nouveau lorsqu'il prend en main les éléments bruts [...] qui lui apportent l'inconscient ou le « dérèglement de tous les sens »⁶⁶, lorsqu'il les associe, leur impose un ordre non pas arbitraire, mais lié à la structure interne de cet univers de mots qui est à la fois son œuvre, et son reflet (Bernard, 1959 : 449).

De cette façon-là, à partir d'une attitude que Bernard qualifie d'anarchique, dans ces œuvres nous assistons à la création de nouveaux styles, de nouvelles sensibilités esthétiques surgissant de la rupture avec les moules préétablis par la tradition littéraire. On pourrait considérer que ce type de poème en prose est en conséquence plongé dans le chaos, hors toute structure. Bernard allègue au contraire que l'organisation devient ici personnelle, émergeant du poète et non pas de la tradition littéraire (ce qui peut occasionner parfois l'obscurcissement de la signification par rapport au lecteur, comme chez les Surréalistes au XX^e siècle) : « Toute œuvre, si émancipée qu'elle soit de la pensée rationnelle, n'en possède pas moins sa logique interne » (Bernard, 1959 : 459). Finalement, face à la conception musicale que Bernard perçoit dans le

⁶⁶ Bernard reprend l'expression utilisée par Rimbaud dans la célèbre *Lettre à Démeny* de 1871, dite « du voyant ».

poème formel, ici elle observe une conception visuelle. Celle-ci dérive, d'après Bernard, de la rupture avec les repères spatio-temporels qui peuvent avoir lieu dans quelques branches stylistiques, ressource largement mise en œuvre par Rimbaud dans *Illuminations*.

Au début de sa thèse Bernard pose les bases des trois principes du poème en prose en tant que genre : l'unité organique, la brièveté et la gratuité. Cependant, elle offre au niveau textuel deux éléments d'analyse qui peuvent être révélateurs lors de l'identification de la typologie d'un poème donné, s'il s'agit d'un poème formel ou d'un poème-illumination : le rythme et le temps.

Le sujet du rythme en tant que partie intégrante du poème en prose a été assez étudié tout au long de l'histoire des études critiques du genre, comme nous verrons plus tard⁶⁷. Du fait que chaque écrivain en a donné des caractéristiques différentes et le plus souvent insaisissables du point de vue analytique, cette question reste trop brouillée même de nos jours. C'est à cause de cette indétermination que la description claire et concise du rythme émise par Bernard (1959 : 418 - 419) devient spécialement brillante sous nos yeux :

Le rythme naîtra lorsqu'un ordre déterminé et des rapports de proportion seront sensibles dans les membres rythmiques plus ou moins longs et plus ou moins nombreux composant une unité du premier degré (phrase ou vers) ou du second degré (couplet ou strophe).

Dans cette terminologie, le membre rythmique est « un mot ou un groupe de mots dont la dernière syllabe est accentuée » (Bernard, 1959 : 419). Cette définition nous semble très utile puisque la recherche de pieds rythmiques dans la phrase ou dans la strophe reste un outil d'analyse assez simple et efficace. En ce qui concerne les deux archétypes du poème en prose, la

⁶⁷ Voir la section 5.3.2 de cette thèse.

présence des pieds rythmiques se correspond avec le poème formel car il s'agit d'une méthode de structuration de la prose ; son absence est liée au poème-illumination. Dans ces derniers on trouve parfois non seulement l'omission de cette ressource sinon une subversion volontaire : ils sont à la « recherche du dynamisme et de l'impair par des effets d'asymétrie ou de rupture, par des dislocations expressives de la phrase » (Bernard, 1959 : 435).

Le temps devient le deuxième repère d'importance. Bernard établit (1959 : 442) deux types analysables de temporalité. D'un côté le « temps réel », c'est-à-dire l'espace chronologique utilisé par le lecteur pour lire le texte ; de l'autre côté le « temps représenté », voire le temps compris par les événements décrits dans le texte. Tout d'abord, cette analyse du temps nous permet, d'après Bernard, d'établir un critère de différence entre le poème en prose et le roman : bien que le temps réel soit évidemment plus bref dans un poème que dans un roman, la différence principale entre ces deux genres reste pour Bernard le temps représenté. Le roman peut subsumer diverses étendues temporelles (nous pensons à *Cinco horas con Mario* de Delibes ou à *Cien años de soledad* de García Márquez), mais il exige en général un certain déroulement temporel, tandis que le poème cherche précisément à être intemporel. On n'y trouve pas de développement chronologique, on est toujours placé dans un présent éternel. De cette façon-là, « le poème, [...] plutôt qu'un déroulement dans le temps, apparaît comme une fulguration instantanée dont l'effet sur le lecteur est immédiat et non progressif » (Bernard, 1959 : 443). La brièveté du texte, trait fondamental du genre, joue ici un rôle essentiel :

Plus en effet la synthèse poétique sera vigoureuse, plus nous aurons l'impression de tenir contractés sous notre regard des espaces de temps ou des durées idéelles que la prose discursive déroulerait peu à peu, par étapes (Bernard, 1959 : 443).

C'est ainsi que les poètes viseront toujours soit à « maîtriser le temps » à travers la structuration du texte, soit à « le nier » (Bernard, 1959 : 443) en refusant la temporalité logique.

En ce qui concerne les deux types de poème en prose, Bernard va constater (1959 : 452) que les structures du poème formel (les refrains, les cycles, les répétitions de toute sorte) provoquent une très grande digression sur le temps représenté : « Il est [...] évident que la reprise ou la symétrie des mots entraîne celle des idées ou des suggestions ». Cette proposition est accompagnée d'un exemple illustrateur :

La reprise inlassable du mot *chevelure* dans le poème en prose de Baudelaire arrive à créer le sentiment d'une obsession, d'une sorte d'envoûtement, un « cercle magique » à l'intérieur duquel, toute notion de temps abolie, le passé et le présent, la femme étreinte et les terres lointaines se confondent.

Quant au poème-illumination, les efforts du poète seront dirigés vers l'annulation de n'importe quelle catégorie temporelle au lieu de prôner des structures logiques. Ici le temps réel devient « réduit au minimum, le poème se présentant sous forme d'un tout très bref, destiné à produire sur le lecteur une impression de choc », tandis que pour le temps représenté « la figure sera non plus un déroulement en ligne droite ou en cercle fermé, mais un point lumineux, d'un éclat fulgurant et instantané » (Bernard, 1959 : 453). Nous trouvons principalement deux ressources techniques utilisées par les poètes toujours dans le but d'abolir la temporalité. Tout d'abord, le jeu avec les repères chronologiques : ils vont mêler dans le même discours des éléments du passé, du présent et du futur. D'autre part, la présentation de visions intemporelles qui ne peuvent être adscrites à aucune ligne chronologique. Bernard signale (1959 : 455) qu'un des résultats collatéraux de ces pratiques reste l'écrasement

des catégories logiques, « car nos concepts logiques sont liés aux concepts de temps et d'espace, et l'on ne peut ruiner les uns sans que les autres s'écroulent ». Tant Rimbaud que le courant Surréaliste constituent des exemples de l'utilisation extrême de ces techniques.

Voici donc les deux voies de composition que l'on peut trouver dans le poème en prose d'après Bernard. La séparation de ces courants peut être illustrée, à la suite de son étude, par deux œuvres de la décennie de 1890, les *Chansons de Bilitis* de Pierre Louys et les *Nourritures terrestres* d'André Gide :

La conception parnassienne, qui présidera à l'exécution des *Chansons de Bilitis* ; et la conception beaucoup plus libre, sinon anarchique, d'une poésie dont le lyrisme « fait éclater la phrase », et qui finira par demander à toutes les formes de la prose et du verset des possibilités d'expression indéfiniment variées – conception qui va mener Gide d'*André Walter* aux *Nourritures Terrestres* (Bernard, 1959 : 493).

Après avoir lu les arguments et les justifications des postulats théoriques faits par Bernard, deux objections sont pertinentes à nos yeux : l'une au niveau ontologique, l'autre au niveau historique. D'abord, suite aux mots de Bernard, le genre reste situé dans un véritable oxymore ontologique. Le poème en prose est caractérisé par une chose et par son contraire, par une prise de position artistique et par l'attitude absolument opposée, l'ordre contre l'anarchie. D'après nous, c'est un peu forcé d'assumer que le fait décrit dans l'affirmation suivante découle d'une divergence dans la nature même du genre, dans ses fondements les plus primordiaux :

C'est une particularité du poème en prose que de présenter, à côté des poèmes très organisés rythmiquement, très construits, d'autres poèmes très libres, obéissant moins aux lois d'une organisation formelle imposée de l'extérieur qu'aux nécessités d'une logique interne (Bernard, 1959 : 432).

Il serait évidemment déraisonnable de faire la sourde oreille aux écrivains qui ont développé un type de poème en prose de forme rigide, à l'image de ce qui est décrit par Bernard. Toutefois, le fait d'établir la nature du genre sur une antithèse, dans une opposition logique, « $\neg(A \wedge \neg A)$ » soit le principe de non-contradiction de la logique mathématique⁶⁸, reste assez compliqué de notre point de vue. Cette prémisse de Bernard a suscité des commentaires partout, dont nous trouvons quelques critiques signalant ce que nous venons de dire : « C'est une chose que d'affirmer que ce genre se qualifie par la rencontre des contraires, une tout autre de dire qu'il peut être dirigé tantôt par un principe, tantôt par son contraire » (Todorov, 1978 : 117). C'est ainsi que la contradiction dans le postulat de Bernard nous semble manifeste.

La critique au niveau ontologique que nous faisons aux affirmations de Bernard devient renforcée par un fait historique témoigné par elle-même (1959 : 463). La variante dite formelle du poème en prose va disparaître à l'aube du XX^e siècle : « Depuis un siècle, nous assistons moins, dans le domaine poétique, à des oscillations entre l'ordre et l'anarchie qu'à une marée montante d'individualisme anarchique ». Le poème en prose de structures fixes, de pieds rythmiques et de leitmotivs se borne à la période symboliste. Ici nous trouvons quelques héritiers de Bertrand dont l'œuvre reste vraiment réussie, comme Pierre Louys, dont nous avons déjà parlé, ou Paul Fort et ses *Ballades françaises* (1897). L'avènement des mouvements d'avant-garde dans la première décennie du XX^e siècle implique le mépris de toute forme rigide. La chute du vers classique illustre ce qui se passe avec le poème en prose formel :

⁶⁸ Le principe de non-contradiction est posé, parmi d'autres, par Aristote (2014 : 153) : « Es imposible que lo mismo se dé y no se dé en lo mismo a la vez y en el mismo sentido ». Cette équation peut être traduite par « A et non-A existent en même temps ». Dans ce cas, A serait le goût pour l'ordre et non-A le goût pour l'anti-ordre, c'est-à-dire l'anarchie telle qu'elle est présentée par Bernard.

Le poème en prose artistique, où l'émotion elle-même est maîtrisée, réglée pour devenir un élément de beauté, et dont la composition obéit aux grandes lois cycliques du monde conçu *sub specie aeternitatis*, est un anachronisme au même titre que les formes rigoureusement enchaînées du vers régulier (Bernard, 1959 : 511 - 512).

Nous voyons que c'est Bernard en fait qui rend compte de l'intérêt insignifiant suscité par ce type de composition. Le poème en prose va évoluer de manière analogue au vers traditionnel ; la poésie après 1900 sera beaucoup plus indépendante, anarchique, marquée par l'accélération de la vie quotidienne par la technologie et l'industrie croissante. Notamment, après la guerre on assistera à la création d'une poésie amère surgissant de la prise de conscience des poètes par rapport à la chute de la civilisation :

[Une] poésie de cataclysme, qui violente toutes les apparences logiques, qui bafoue la raison [...] et qui refuse toute règle, parce que toutes les règles, aussi bien esthétiques que morales, se trouvent sapées à la base dans une époque de sauve-qui-peut général (Bernard, 1959 : 575).

Par conséquent, le poème en prose symboliste n'est plus apte pour les poètes qui commencent à publier dans ces années-là. Ce type de composition littéraire provoque la sensation d'anachronisme déjà citée car ses règles « impliquent un souci d'ordre, de pureté, d'harmonie qui s'accordent mal avec le non-conformisme, le besoin d'imprévu [...] qui caractérisent les dernières années de l'avant-guerre » (Bernard, 1959 : 586).

Comment pourrions-nous soutenir qu'un genre possède deux voies de composition vérifiables et d'une importance similaire lorsqu'une d'elles disparaît à peine un demi-siècle après la création du genre lui-même ? Nous ne nions pas l'existence des deux tendances exposées par Bernard au XIX^e siècle, mais depuis le commencement du XX^e on ne trouvera que la conception

anarchique du genre, dont le Surréalisme deviendra le représentant principal. En plus, les critères d'analyse offerts par Bernard pour les deux courants, le rythme et le temps, sont altérés lors de la disparition d'une des deux tendances. L'observation des ressources rythmiques, par exemple, pouvait déterminer dans le système de Bernard l'appartenance à un courant ou à l'autre. Toutefois, son utilité devient nulle après la mort de la branche formelle, car cet élément était fructueux dans le cadre d'une dichotomie créative (pieds rythmiques, refrains et symétries contre refus ou subversion de ces procédés). Cette opposition éliminée, l'étude du rythme devient donc négligeable. C'est ainsi que nous ne pouvons établir universellement ces critères d'analyse ; il faudrait réexaminer les possibilités des analyses rythmiques ou temporelles pour savoir si elles restent toujours valables quant à la définition d'une œuvre.

À nos yeux, l'inclusion de la voie formelle dans les fondements théoriques du genre reste peu justifiable. D'abord, nous avons vu que le côté ontologique comporte une contradiction de base embrouillant la théorie de Bernard ; cette position est renforcée car, quantitativement, cette voie formelle et la voie anarchique présentent des nombres trop éloignés. Si nous avons observé une tendance formelle à la manière de Bertrand stricto sensu aussi au XX^e siècle, nous pourrions réévaluer notre point de vue, mais malgré les mots de Bernard ce type de composition meurt à la fin du XIX^e siècle.

En définitive, nous fermons la section de la théorie sur le poème en prose la plus importante jusqu'à nos jours en faisant l'éloge, d'une part, du travail inconcevable mené par Bernard par rapport à l'établissement d'une possible base théorique d'un genre jusqu'à alors instable, fugace. D'autre part, le poème en prose avait toujours été un genre minoritaire ; les critiques et les auteurs eux-mêmes avaient dédaigné ces compositions. C'est à cause de cela que le travail anthologique sans précédents acquiert une importance capitale, puisque la

plupart des écrivains qu'elle récupère se trouvaient déjà dans l'ostracisme⁶⁹. Néanmoins, le postulat de la double voie de composition est d'après nous sur la corde raide. Il est difficilement soutenable à cause tant des problèmes logiques que nous avons montrés que du manque d'une des deux tendances depuis un siècle. Notre proposition, que nous exposerons plus tard⁷⁰, sera construite sur le refus de la conception ontologique visiblement problématique du genre exposée par Bernard.

5.2.4. Nathalie Vincent-Munnia

Nous avons inclus dans cette section des théories universelles du poème en prose le travail de Vincent-Munnia, *Les premiers poèmes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français* (1996). Son analyse est focalisée sur les pionniers du genre : Bertrand, Rabbe, Guérin, Forneret et Lefèvre-Deumier principalement. Toutefois, elle fournit quelques caractéristiques du poème en prose dont nous pouvons questionner la validité, voire si elles peuvent être extrapolables à la totalité du genre.

Du fait que nous nous intéressons à propos de la poéticité du genre, il faut commencer par les éléments qui à l'époque, à la fin du XVIII^e siècle, la suggèrent : « [des] effets poétiques empruntés au vers : recherche syntaxique et lexicale, élaboration rhétorique, imagerie traditionnelle, « clichés » poétiques et fond mythologique » (Vincent-Munnia, 1996 : 52). Ces techniques étaient déjà utilisées dans le domaine de la poésie versifiée ; les écrivains les appliquaient à la prose afin de la « poétiser »⁷¹. Cependant, c'est dans la première moitié du XIX^e siècle que la versification diverge du poétique. De nombreux ouvrages

⁶⁹ L'index de ce travail occupe le nombre formidable de neuf pages (Bernard, 1959 : 799 – 807).

⁷⁰ Voir la section 6.1. *Notre postulat : le poème en prose comme « libération »*. *La catharsis de l'auteur*.

⁷¹ Voici l'éclatement de la prose poétique dès la fin du XVIII^e siècle. Pourtant, prose poétique et poème en prose ne sont pas synonymes, comme nous avons déjà commenté dans la section 3.1.1. *Le débat de la prose poétique*.

commencent à susciter de véritables problèmes de classement générique, comme *Album d'un pessimiste* de Rabbe (1835), *Vapeurs, ni vers ni prose* de Forneret (1838), *Le Centaure* de Guérin (1840) et, évidemment, *Gaspard de la Nuit* de Bertrand (1842). C'est ainsi que la recherche de nouveaux critères s'impose, car ces textes n'étaient ni poésie versifiée ni prose poétique de longue étendue comme celle que le public avait pu observer dans *Atala* (1801) ou *René* (1802) de Chateaubriand.

Tout d'abord, Vincent-Munnia expose (1996 : 91) le changement de conception de la prose poétique vers une structuration close dans ces œuvres :

[Le poème devient] une unité formelle : un *texte*, c'est-à-dire un écrit formant un tout cadré, et une structure, marquée par une organisation sensible, repérable. C'est cette composition et cette totalité, cette « textualité », dit Michael Riffaterre, qui définit désormais la poésie.

Cette clôture nous fait penser au concept d'unité organique que nous avons déjà commenté⁷² ; Vincent-Munnia témoigne de l'apparition de ce trait dans les poètes de son choix. L'ambition de cadrage du texte, et, en conséquence, de créer un espace autonome pour celui-ci, n'est pas un critère exclusif des précurseurs du poème en prose. Il est toujours présent dans les écrivains du XIX^e siècle et même dans ceux du XX^e, comme nous avons déjà exposé lors du commentaire du critère générique d'unité organique.

La sélection de ressources de structuration textuelle du poème en prose est un des thèmes les plus abordés par les critiques. Le vers classique laissant cet espace vide, il est pertinent de se demander quant aux solutions posées par les poètes. Dans ce cas-là, Vincent-Munnia propose (1996 : 99) que la structure perdue de la versification est substituée dans les précurseurs du genre par des

⁷² Voir la section 2.3. *L'unité organique ou l'autonomie*.

répétitions. Ce sont des figures rhétoriques qui incident précisément dans la circularité du texte :

Cette structuration forte restera l'une des composantes essentielles de l'esthétique de bon nombre de poèmes en prose ultérieurs, de Baudelaire – dont les *Petits poèmes en prose* sont organisés, dans leur majorité, par des « figures de la dualité » [...] à Max Jacob – pour qui le poème (en prose particulièrement) est un « objet construit ».

La présence de ce sujet dans la critique moderne du poème en prose est d'une importance absolue⁷³. Bien que nous allions approfondir cette question plus tard, nous pouvons questionner déjà la présence de ces ressources dans le poème en prose moderne. Dans les poètes de notre choix, Cros et Krysinska utilisent parfois ces techniques : Cros dans *Le hareng saur*, où il répète un dernier mot toujours trois fois (Cros, 1873a : 153 – 154). Krysinska, plus plongée dans l'esthétique symboliste de la décennie de 1880, profitera de ces jeux de répétitions partout. C'est le cas de *Les Bijoux Faux* (Krysinska, 1883c : 99). On y trouve la reprise de certains termes et locutions (« pareils à des gouttes de vin et pareils à du sang », « dans la clarté des lampes allumées ») ainsi qu'un effet de circularité grâce à la présence de la même phrase ouvrant et fermant le poème : « Je rêvais que je me promenais en un jardin merveilleux ». Toutefois, ni Poictevin ni Rebell ne témoignent du moindre intérêt pour ces figures de style : aucun poème de *Paysages* de Poictevin ne montre ces refrains. Quant à Rebell, il cherchera à s'éloigner des techniques en vogue chez les Symbolistes. Ce n'est qu'en un très petit nombre de cas que nous pouvons constater des effets de répétition : par exemple, dans *VI, Le cantique de l'esclave* (Rebell, 1894 : 12 – 15), petite collection de cinq poèmes unis thématiquement. Dans le troisième Rebell reprend la phrase « Je rêve du ciel et de la mer » trois fois, dont la première et la

⁷³ Voir la section 5.3.1. *Aspects formels : figures rhétoriques, construction des phrases.*

dernière commencent et finissent le poème. Néanmoins, sauf quelques exceptions, Rebell ne présente pas une volonté de structuration claire à la manière de Bertrand ou les autres poètes étudiés par Vincent-Munnia.

Le goût pour les refrains, les leitmotivs et les figures cycliques disparaît après la fin du XIX^e siècle, éventualité déjà constatée lors de notre commentaire à propos de la voie formelle de Suzanne Bernard. Nous considérons, donc, que ces techniques doivent être analysées et prises en considération juste pour le moment historique auquel elles appartiennent. Nonobstant, il est impossible de les extrapoler à la globalité du corpus du poème en prose.

Dans ces configurations primitives de poème en prose le plan visuel joue un rôle très important. Ils témoignent de l'intérêt de ces écrivains pour les arts plastiques et, plus précisément, de l'influence que la peinture exerçait sur eux⁷⁴. Au vu de cela, Vincent-Munnia étudie deux ressources utilisées de façon explicite dans *Gaspard de la Nuit* de Bertrand ; en plus, les autres poètes de son corpus partageraient le goût pour ces procédés techniques. Vincent-Munnia explore d'abord la notion de « cadrage » (1996 : 102) :

Dans ces divers rapports aux arts visuels, les premiers poèmes en prose trouvent une ressource similaire : celle d'un cadrage qui, dans le domaine pictural, contribue à la focalisation de la contemplation et qui, transféré au domaine poétique, assure l'unité d'impression du poème et son autonomie.

Le cadrage reste donc l'intention auctoriale de poser au lecteur un texte qui puisse être appréhendé d'un seul coup de vue. Par contre, cette volonté des poètes n'est pas une notion abstraite dégagée d'une lecture subjective de

⁷⁴ Nous approfondirons ce sujet dans la section 5.3.4. *Le poème en prose et les arts plastiques : la peinture.*

l'œuvre. Elle se manifeste à travers l'utilisation de deux ressources techniques commentées aussi par Vincent-Munnia : le titre et le blanc.

En ce qui concerne le titre, nous trouvons ici un élément aidant à la perception d'un poème quelconque comme unité textuelle indépendante. Cet effet était particulièrement recherché pour le poème en prose car il fallait le distinguer du fragment, genre à la mode au XIX^e siècle et dont la différence avec le poème en prose n'était pas encore trop claire. Chaque poème en prose présente, donc, un titre particulier qui souligne son autonomie face à un ensemble plus grand. D'autre part, le titre lui-même de cet ensemble fait référence souvent à la condition de « recueil », voire de compilation de textes séparés et émancipés (*Fantaisies en prose* de Cros, *Chants de la pluie et du soleil* de Rebell). Quant au blanc, c'est Bertrand qui le sollicite dans la célèbre citation des *Instructions à M. le Metteur en pages* (1842 : 249) : « Règle générale. – Blanchir comme si le texte était de la poésie ». La disposition typographique de la poésie est depuis toujours associée au blanc ; c'est ainsi que le lecteur sera plus enclin à réaliser une approche poétique d'un texte si celui-ci est « blanchi ». Ce jeu visuel n'était pas méconnu par Bertrand, qui cherchait à expliciter la différence entre les textes de *Gaspard de la Nuit* et la prose commune. Vincent-Munnia analyse (1996 : 106) la volonté de Bertrand :

La prose, normalement, emplit la page sur la largeur et dans sa hauteur ; le blanc au contraire est traditionnellement l'apanage du vers qui, par ses retours réguliers à la ligne et ses regroupements en strophes, crée du vide et le vide autour de lui (ainsi que du silence, un rythme particulier, des marges de rêverie...).

Les deux techniques méritent des commentaires différents d'après notre point de vue. Concernant le titre, nous ne pouvons que souligner les mots de Vincent-Munnia : son utilisation reste une ressource vitale lors de

l'individualisation du texte (et l'éloigner, donc, de l'orbite du fragment). En plus, les écrivains postérieurs ont continué à donner des titres, et souvent des sous-titres même, aux textes qu'ils ont produits. Tous les poèmes de Cros ou de Kryszynska possèdent un titre propre à chacun : *Le hareng saur* ou *Le meuble* (Cros, 1873a : 153 - 154 et 147 - 151 respectivement), *Chanson d'automne* ou *Les Fenêtres* (Kryszynska, 1882a : 2 et 1883d : 102 respectivement), par exemple. Ceux de Poictevin nous offrent des références spatio-temporelles pour les différencier : *À la pointe Saint-Mathieu* (Poictevin, 1888 : 67 - 68). Rebell, bien qu'il réduise la présence du titre au minimum, maintient la volonté de séparation de chaque texte grâce à la numération romane des chants : *III* ou *XVI* (Rebell, 1894 : 6 - 7 et 32 respectivement).

Pourtant, l'utilisation du blanc proposée par Vincent-Munnia cause, d'après nous, quelques problèmes : pouvons-nous constater une application continue de cette ressource dans les textes des poètes postérieurs ? La réponse reste diffuse car la présence du blanc varie selon l'éditeur et le milieu de publication. Par exemple, Cros et Poictevin allongent les phrases jusqu'à la fin de la page, ce qui serait typique de la pure prose d'après Vincent-Munnia. Les poèmes de Kryszynska sont d'abord publiés dans la presse, soit un espace réduit abolissant de base l'utilisation du blanc. Concernant Rebell, son écriture arrive jusqu'au bout de la page la plupart des fois, à la manière de la prose « commune » : par exemple, le chant *XXXII*, *Le mauvais Christ* (Rebell, 1894 : 57 - 59). Toutefois, cette pratique est entremêlée avec des textes placés au centre de la page, en créant parfois des groupes strophiques grâce au découpage des phrases. C'est le cas de *LXXXIV* (Rebell, 1894 : 141 - 142) :

- Désir qui, tous les jours,

À toute heure,

Me jettes en croupe sur ton cheval,

Et m'emmènes, et m'emmènes

Vers l'Inconnu.

Malgré cet exemple, l'utilisation du blanc chez Rebell reste minoritaire, étant les textes étendus jusqu'à la fin de la page les plus communs dans *Chants de la pluie et du soleil*.

De notre point de vue, lors de la publication de *Gaspard de la Nuit*, Aloysius Bertrand se trouvait dans un contexte historique et artistique où cet usage du blanc était révolutionnaire. Les exigences faites dans les *Instructions* déjà mentionnées constituaient une véritable déclaration d'intention : l'écrivain manifestait ainsi sa volonté de forcer le rapprochement visuel de sa prose avec la poésie versifiée traditionnelle. Pourtant, nous constatons l'abandon de cette technique même au XIX^e siècle. La problématique des frontières entre la prose et la poésie était très en vogue après Baudelaire et la popularisation du poème en prose, aux années 1870 - 1880. Les œuvres présentant des difficultés de classement générique se multipliaient à cette époque-là. En conséquence, les poètes n'avaient plus besoin d'exécuter des techniques méta-textuelles pour attirer l'attention sur ce conflit. De cette façon-là, nous concluons que le maniement du blanc doit rester attaché à l'époque où cette ressource était contestataire. Nous ne pouvons l'extrapoler à tout le corpus du genre même si, comme le titre, il contribua à créer une identité d'unité organique et d'autonomie textuelle qui seraient toujours prônées par les écrivains postérieurs.

Vincent-Munnia fait aussi allusion à la discontinuité spatiale, temporelle et formelle en tant que partie indissoluble du poème en prose. Selon ses mots (1996 : 111), le mélange de repères géochronologiques sert à « briser la linéarité du texte d'origine », donc on « transforme, par conséquent, une prose narrative ou anecdotique en un poème ». Rimbaud peut en constituer un bon exemple :

dans *Illuminations* nous trouverons partout le brisement des catégories spatio-temporelles, ce qui reste en relation directe avec le récit de rêve. En ce qui concerne la temporalité plus spécifiquement, Vincent-Munnia expose (1996 : 123) que celle des premiers poèmes en prose est « une temporalité particulière, faite d'escamotages, de ruptures et de juxtaposition », ce qui « contribue [...] à distinguer la prose du poème en prose d'une prose poétique plus fluide et continue ». De plus, la discontinuité dépasse le niveau sémantique. Elle arrive jusqu'à la composition de la syntaxe, caractéristique propre aux premiers écrivains de poèmes en prose selon Vincent-Munnia (1996 : 157) :

Cette discontinuité syntaxique éloigne le poème en prose de la fluidité habituelle de la prose et lui confère, sur le plan stylistique cette fois, une marque poétique, l'absence d'une structuration logique apparaissant comme un des éléments définitoires de la poésie moderne.

Même si le jeu avec la discontinuité spatiale et temporelle est assez remarquable dans quelques poètes comme Rimbaud et ses *Illuminations*, nous ne croyons pas que cette technique ait été héritée par tous les écrivains de poèmes en prose. Par exemple, Krysinska circonscrit le cadre temporel de manière absolument précise et cohérente dans le poème en prose *Les Fenêtres* (1883d : 102). Il s'agit d'un jour qui commence (« À l'heure grise du matin ») et qui avance jusqu'à sa fin (« Quand le soleil se couche sur son bûcher incendié »). En plus, la localisation géographique reste claire car il s'agit des rues de Paris : « Le long des boulevards et le long des rues [...] Il s'éveille bientôt le Paris noctambule ». Le cas de Poictevin est encore plus évident car, comme nous avons déjà commenté, le titre de ses poèmes en prose définit le lieu visité et la saison : *Suisse, printemps* (Poictevin, 1888 : 45). Nous acceptons que les héritiers de Rimbaud, parmi lesquels on trouve les Surréalistes, aient utilisé ce type de ressource en mêlant les temps verbaux et les repères spatio-

temporels. Cependant, nous ne pouvons élargir ce trait en tant que catégorie globale du genre, puisque nous avons constaté l'absence de discontinuité chez deux des quatre écrivains de notre corpus.

De la même façon, la discontinuité syntaxique apparaît parfois mais sans une constance appréciable. Cros, contemporain de Rimbaud, présente quelques échantillons de cette technique. Voici un extrait du poème *Le Vaisseau-Piano* (1873a : 162) :

Voguer, en avant, en avant ! La Reine de la fiction le dit en sa symphonie sans fin. Chaque mille parcouru est du bonheur conquis, puisque c'est s'approcher du but suprême et ineffable, fût-il à l'infini inaccessible.

En avant, en avant, en avant !

Les plus éminents exemples de la discontinuité syntaxique sont trouvés, sans doute, dans les littératures Surréaliste et Dada. Néanmoins, ce n'est qu'un marqueur de style de certains courants artistiques, car beaucoup d'écrivains vont conserver la structuration logique de la syntaxe française commune. Dans les poètes de notre corpus la syntaxe est globalement bien structurée, sauf quelques sections des poèmes de Cros que nous avons déjà mentionnées. La sémantique de ces textes peut être certainement irrationnelle, mais la syntaxe reste assez conservatrice⁷⁵. Nous concluons, donc, que les propositions de Vincent-Munnia quant à la discontinuité sémantique et syntaxique peuvent être envisagées lors de l'analyse des auteurs étudiés par cette théoricienne. Toutefois, il nous est impossible d'étendre ces caractéristiques à la totalité du corpus du genre : leur absence peut être facilement constatée.

⁷⁵ Nous nous rappelons ici de Chomsky (1957 : 15) et de sa phrase célèbre : « Colourless green ideas sleep furiously », d'où ce théoricien concluait que la logique grammaticale et la sémantique peuvent être dissociées. Voici le fonctionnement interne de ce qui a lieu dans les courants Surréaliste, Dada et tant d'autres mouvements d'avant-garde du XX^e siècle.

La présence du rythme est aussi étudiée par Vincent-Munnia. Elle va montrer que les précurseurs du poème en prose utilisent encore des structures métriques semblables à celles de la poésie versifiée. C'est ainsi que nous y trouvons une sorte de rythme métrique libérée du saut à la ligne de la versification. Pour Vincent-Munnia (1996 : 169) ceci devient un élément « constitutif de cette poésie sans marqueur de poésie ». Nous avons déjà introduit l'absence de ces ressources rythmiques chez les écrivains postérieurs dans la section dédiée aux propositions de Suzanne Bernard. Les phrases des poèmes de Cros, Krysinska, Poictevin et Rebell sont allongées ou coupées sans aucune justification rythmique apriorique. L'utilisation de figures rhétoriques agissant sur le rythme, la symétrie ou la répétition ne peut donc devenir une configuration universelle du poème en prose.

Vincent-Munnia (1996 : 228) conclut que le poème en prose est défini au début de son histoire par l'opposition de contraires :

Tension⁷⁶ et conciliation, aux niveaux formel et temporel, entre des processus de totalisation et de circonscription globales et une discontinuité interne, entre un cadrage rigoureux du texte et son prolongement dans l'ordre de l'imaginaire ; dualité, de structuration (des textes et des recueils) et d'unité (textuelle et lectuelle) ; jeux stylistiques de continuité et de ruptures [...]. L'ambiguïté créée perturbe l'appartenance catégorielle de ces textes, déstabilise leur statut générique et porte, fondamentalement, sur leur caractère poétique même.

Cette conclusion, véritable sommaire de tous les aspects étudiés dans son œuvre, renforce l'idée de la volonté d'éloignement des précurseurs du poème en prose par rapport aux poètes en vers. Ces écrivains vont faire l'effort de se

⁷⁶ L'idée de l'existence d'un principe de « tension » sera retrouvée dans les textes d'autres critiques que nous commenterons dans 5.3.3. *Le principe de tension*.

détacher des ressources techniques habituelles tant de la poésie classique que de la prose courante en les confrontant (linéarité vs. discontinuité, mélange de tons et de registres, etc.). Cependant, nous avons déjà analysé la permanence (ou plutôt l'absence) de ces techniques au-delà des auteurs étudiés par Vincent-Munnia. En plus, nous trouvons une certaine indéfinition du principe de tension tel qu'il est exposé par quelques critiques, ce qui nous empêche de le tenir en tant que partie indispensable du genre dans sa globalité.

Nous reprendrons certaines idées de Vincent-Munnia qui nous semblent assez adéquates plus tard⁷⁷. Toutefois, nous concluons pour le moment que les ressources formelles et stylistiques étudiées dans cette œuvre ne restent applicables qu'aux précurseurs du poème en prose. Presque la totalité de ces techniques n'apparaîtra plus, sauf le goût pour les pieds métriques dans certains poètes comme Paul Fort. De cette façon-là, nous ne sommes capables d'élaborer une théorie universelle du poème en prose à partir de l'analyse menée par Vincent-Munnia, même si ses idées sont valables pour les premiers configureurs du genre.

5.2.5. Yves Vadé

Le théoricien Yves Vadé élabore, dans la même année que Vincent-Munnia (1996), une anthologie dont la précision et la rigueur lors de la sélection des textes méritent des compliments divers. De notre point de vue, la quantité d'écrivains recueillis dans *Le poème en prose et ses territoires* ne peut être comparée qu'avec celle de Suzanne Bernard. Néanmoins, nous trouverons chez Vadé un avantage : la présence d'écrivains publiant de 1960 à 1990. Ce critique va offrir, à côté de la partie anthologiste, une étude théorique du poème en prose assez complète dont nous avons déjà commenté les postulats concernant

⁷⁷ Voir la section 6.1. de cette thèse, où les idées de Vincent-Munnia quant à la volonté subversive des écrivains de poèmes en prose soutiennent notre postulat.

la description poétique⁷⁸. Outre l'analyse que nous allons mener dans cette section, le travail de Vadé sera repris plus tard dû à la position prise par cet auteur quant à l'ontologie du genre⁷⁹.

À l'image de ce que l'on peut trouver dans les études théoriques précédentes du poème en prose, Vadé analyse les caractéristiques diverses du genre dans chacune des étapes de son développement (voire les leitmotifs, la concision des formules d'ouverture et de fermeture des textes, etc.). Pourtant, Vadé n'élève aucun de ces traits en tant que caractéristique universelle du genre. Il s'agit de ressources techniques apparaissant dans une ou plusieurs branches stylistiques du poème en prose, mais pas forcément dans toutes elles : « Ces effets de bouclage, qui recréent une sorte de circularité du texte poétique par d'autres moyens que l'organisation des mètres et de strophes ne s'observent que dans un petit nombre de poèmes en prose » (Vadé, 1996 : 181). Cette position nous semble adéquate et pertinente car nous avons montré que le genre varie d'un écrivain à l'autre, ce qui empêche en général la permanence intergénérationnelle de certains traits de style. Ceci dit, nous trouvons quelques précisions à la fin de son étude réclamant une analyse plus détaillée de notre part : les idées de Vadé à propos du principe de tension, de la discontinuité et du rôle des images dans le genre.

Vadé essaye (1996 : 207), en effet, de discerner le point d'inflexion marquant la différence entre une page de prose courante et un véritable poème en prose : « Un poème en prose court toujours le risque de se diluer dans une page de prose quelconque. Il semble qu'il ne puisse être considéré comme poème en l'absence d'un principe qui en assure la cohérence ». À la recherche

⁷⁸ Voir la section 2.4. *Le problème de la gratuité*.

⁷⁹ Voir la section 6.1. *Notre postulat : le poème en prose comme « libération ». La catharsis de l'auteur*.

d'une réponse, Vadé (1996 : 207) propose l'existence du principe de tension en tant que lien de cohésion pour le genre tout entier :

Un principe contraire, de nature non plus formelle mais sémantique, et que l'on pourrait nommer un principe de tension : un poème en prose n'est pas une page de prose ordinaire parce que cette page est tendue entre deux pôles contraires, dont l'opposition commande toute l'organisation du texte.

Ce principe de tension tel qu'il est conçu par Vadé (et repris par d'autres critiques⁸⁰, dont quelques-uns comme Lebon (2010 : 107) renvoient le lecteur à l'ouvrage de Vadé) serait parfait lors de la conceptualisation du poème en prose, car le classement générique deviendrait énormément simple. Toutefois, nous ne pouvons que témoigner de l'imprécision de ce terme : nous ne trouvons aucune précision quant à l'exécution de cette tension dans le texte ou la manière dont celle-ci arrive au lecteur. En plus, même s'il y a quelques poètes dont la recherche d'une dualité explicite a été amplement étudiée (comme Baudelaire, par exemple), quel type de tension pourrions-nous trouver dans les poèmes descriptifs de Poictevin ? D'autre part, Rebell compose des poèmes où la violence (sociale, politique, sexuelle) est manifeste, mais nous n'y trouvons pas une tension entre deux pôles proprement dite. Le principe de tension est sans doute un outil tentateur car il permettrait de résoudre pour toujours les doutes historiques lors de la relation entre le côté de « poème » et le côté de « prose » du genre. Cependant, tout texte écrit sans une structure versifiée mais dont le ton, la sémantique ou le vocabulaire suggèrent un caractère poétique serait-il donc poème en prose par la seule raison d'opposer prose et poésie ? L'indéfinition de ce principe permet malheureusement des raisonnements de cette sorte, contre lesquels nous nous positionnons ardemment. Le principe de tension semble, en conclusion, une espèce de justification « à tout faire »

⁸⁰ Voir la section 5.3.3.

pouvant accueillir n'importe quel texte prosaïque. Nous considérons, conséquemment, qu'il reste trop vague comme pour le considérer lors d'une analyse globale du corpus du poème en prose.

Vadé introduit aussi la notion du principe de discontinuité, que nous avons déjà commenté lorsqu'il apparaît dans l'œuvre de Vincent-Munnia⁸¹. Il s'agit, d'après lui, d'un trait renforcé spécialement par les configurations courtes du genre (1996 : 183) :

D'une manière plus générale, le poème en prose dans ses formes les plus brèves tend à la *discontinuité* à la fois de l'écriture et du contenu, participant ainsi à une esthétique de l'incomplétude qui est une des caractéristiques de la littérature moderne.

Cette discontinuité constitue, sous les termes ici exposés, une conséquence du choix auctorial concernant la longueur du texte plutôt qu'une ressource technique. Vadé fournit comme exemples quelques poèmes du *Cornet à dés* de Max Jacob, certains poèmes de Robert Desnos et les *Illuminations* de Rimbaud, ce qui est repris par Lebon (2010 : 103) :

Cette discontinuité de l'écriture est une caractéristique commune au poème en prose [...]. Elle participe à l'esthétique de l'incomplétude qui suggère une cassure, une fêlure, à travers le texte qui montre cette absence.

Nous voyons, cependant, que la discontinuité reste chez ces deux critiques plus proche du fragment que du poème en prose, ce qui est rendu explicite par Vadé (1996 : 183) : « Cette discontinuité, qui est celle du fragment, laisse supposer un arrachement ». Pour Vadé, un autre genre bénéficiant d'une écriture discontinue est l'aphorisme, mais c'est Vadé lui-même qui établit la limite entre le poème en prose et ce genre-ci (1996 : 184) : « L'aphorisme pur,

⁸¹ Page 172.

s'astreignant à la plus extrême brièveté [...], peut difficilement être considéré comme "poème en prose" ».

En ce qui concerne la frontière générique du poème en prose, nous avons déjà fourni nos arguments⁸². Nous voulons donner, toutefois, notre opinion à propos de l'écriture discontinue du style rimbaldien telle qu'elle a été exposée par Vadé ou Lebon. La présence de ce trait dans les écrivains choisis par ces critiques est évidente : tant la surprise, les tournures inattendues que les fins brusques et suggestives constituent des marques de style de poètes comme Rimbaud. Néanmoins, pouvons-nous accorder cette discontinuité à la globalité du poème en prose de manière justifiée ? Il faudrait la trouver dans n'importe quel écrivain, ce qui est suggéré par Lebon lorsqu'elle affirme qu'il s'agit d'une « caractéristique commune au poème en prose ». Suite à l'analyse des poètes de notre corpus, nous avouons notre incapacité pour trouver cette discontinuité chez Poictevin, comme nous avons déjà dit lors du commentaire des prémisses théoriques de Vincent-Munnia. Ses poèmes en prose de *Paysages* sont toujours circonscrits dans un cadre spatio-temporel clair, délimité depuis le titre de chaque section. En plus, le ton descriptif du recueil laisse peu de marge pour la digression argumentative.

D'ici, nous dégageons que s'il y a des écrivains comme Poictevin échappant à ce trait dès le XIX^e siècle, il n'est pas risqué de supposer qu'il y en aura aussi au XX^e. Il semble, à notre avis, que la discontinuité reste une modalité littéraire s'accordant plutôt à la sensibilité Symboliste (et celle du Surréalisme au XX^e siècle), où les jeux de la suggestion et de la profondeur sémantique étaient largement recherchés. Pourtant, plusieurs configurations stylistiques vont laisser de côté ce type d'écriture, en favorisant plutôt d'autres ressources ou effets, dont la description lyrique de Poictevin nous fournit un

⁸² Voir le chapitre 3. *Frontières : pour une délimitation générique*

exemple. Du fait que nous sommes capables de prouver son absence, nous ne pouvons soutenir la discontinuité en tant que caractéristique globale du poème en prose. Il faut circonscrire son existence, d'après nous, aux courants artistiques qui la pratiquent assidûment.

Finalement, Vadé propose aussi que l'on pourrait considérer les images en tant que ce qui est propre à la poéticité. Cette idée est partagée par d'autres critiques dont les arguments seront exposés plus tard⁸³. Les images, n'étant plus dépendantes du système de la poésie classique, forment un « système d'équivalences formelles » (Vadé, 1996 : 204) au sein du poème. De cette façon-là, la configuration poétique du poème en prose est due au fonctionnement des images comme lien et connexion entre le lecteur et la signification profonde du texte. Le texte serait donc chargé de poésie grâce à ce « jeu infiniment varié d'équivalences figurales » (Vadé, 1996 : 204). C'est ainsi que le poète crée un véritable réseau d'analogies articulant son œuvre, et c'est au lecteur d'en dévoiler les relations.

Cette théorie implique un problème fondamental : elle présuppose que tous les poèmes en prose sont configurés à travers un mélange de métaphores renvoyant à un référent dans le monde (soit celui-ci réel ou imaginaire). Bien que l'hypothèse soit attirante, la constatation de ces réseaux d'analogies reste incertaine. Dans notre corpus, Cros et Krysinska, partageant l'esthétique symboliste, peuvent s'accorder à cette définition. La question s'obscurcit nonobstant lors de l'analyse de Rebell ou Poictevin : quel système référentiel serait-il présent dans des textes déclamatoires (et assez explicites) d'une part, descriptifs de l'autre ? Le goût pour les correspondances baudelairiennes, favorisant l'utilisation de métaphores pour expliquer la relation du poète avec le monde qui l'entoure, sera hérité par les symbolistes et tous ces écrivains

⁸³ Voir la section 5.3.4. *Le poème en prose et les arts plastiques : la peinture.*

inspirés de Baudelaire. Pourtant, ceux voulant s'en détacher ne copieront pas son système poétique. Juste dans notre corpus, qui reste circonscrit à la sphère du XIX^e siècle⁸⁴, nous venons de trouver deux écrivains annulant la prémisse théorique de Vadé. Par conséquent, les images ne peuvent être considérées à notre avis comme un trait universel du poème en prose.

Nous voulons conclure la section dédiée au travail d'Yves Vadé en faisant l'éloge de son anthologie, ouvrage indispensable lors de l'approche du poème en prose dans la deuxième moitié du XX^e siècle. En ce qui concerne le côté théorique de son œuvre, Vadé fournit quelques prémisses assez intéressantes comme le rôle de la description dans le poème en prose. Néanmoins, les points d'analyse qu'il offre ne nous semblent pas trop consistants. D'abord, le principe de tension et la discontinuité restent vagues quant à leur réalisation textuelle ; d'autre part, l'emplacement d'un système référentiel articulé à travers les images ne constitue pas de trait universel présent dans tout le corpus du genre. Ces marqueurs peuvent former des analyses de certains poètes, mais nous avons montré que leur application à toutes les variantes stylistiques du poème en prose reste invalide. En conséquence, il faut affirmer que l'étude de Vadé ne nous procure pas une théorie universelle proprement dite du poème en prose.

5.2.6. Conclusion

Voici les ouvrages contenant les théories les plus complètes ou historiquement remarquables à propos du poème en prose. Nous avons pu constater qu'aucun des textes étudiés n'est capable de fournir une conceptualisation théorique universelle du genre, voire applicable dans la

⁸⁴ Si l'on extrapole l'analyse au XX^e siècle, on trouvera des courants littéraires s'éloignant aussi du système poétique des correspondances ou références. C'est le cas de *Les Ruines de Paris* (1977) ou *L'herbe des talus* (1984) de Jacques Réda, par exemple.

totalité des branches stylistiques. Baudelaire a été introduit ici à cause de l'importance des *Petits poèmes en prose* plutôt que de la profondeur de son approche métalittéraire. D'autre part, tant la version de Jacob que celles de Bernard, de Vincent-Munnia ou de Vadé font preuve d'une ou plusieurs anomalies. Celles-ci ressortent lors de la mise en épreuve de leurs systèmes théoriques : nous avons observé des incohérences concernant certains courants du genre.

Il faut préciser que les deux ensembles de postulats théoriques se voulant universels sont uniquement ceux de Jacob et de Bernard. Vincent-Munnia n'explore que les précurseurs du genre et Vadé regroupe divers points d'analyse, mais il n'émet pas une théorisation forte comme celle de Bernard. Ce fait nous suscite une idée qui nous semble féconde : après Bernard, on peut remarquer un changement d'esprit dans l'ensemble des critiques. À notre avis, ils se sont rendus compte que les tentatives de description globale d'un genre aussi polymorphe que le poème en prose ne pouvaient être infaillibles. L'évolution dans le modèle d'analyse justifie cette opinion : Vincent-Munnia explicite que les ressources analysées dans son travail se limitent aux premiers configurateurs du poème en prose, tandis que Vadé accorde chaque technique au courant stylistique qui correspond (n'essayant de globaliser que quelques traits dont nous avons déjà parlé). Celle-ci nous semble la posture la plus fructueuse, car le genre a toujours prouvé sa capacité de mutation.

Or, l'histoire du poème en prose est parsemée d'échantillons critiques dont la volonté reste universaliste mais l'approche n'est que partielle. Nous avons vu Jacob, Bernard, Vincent-Munnia ou Vadé prendre un corpus considérable lors de l'analyse littéraire : d'ici ils ont tiré leurs prémisses théoriques. Dans la section suivante nous allons trouver, au contraire, des critiques ne sélectionnant qu'un trait concret afin de l'élargir à toute la globalité

du corpus. Il s'agit d'analyses fragmentaires, des considérations isolées ne configurant pas *sensu stricto* une théorie universelle du poème en prose. La manière de procéder de ces critiques sera la suivante : après la présentation d'un trait particulier, ils chercheront à prouver son existence dans n'importe quelle variante du genre. Nous allons démontrer que, tout à fait comme dans la section des théories universelles, il est toujours possible d'y trouver une faille, une manifestation littéraire que ces théories n'avaient pas prévue, un écrivain qui échappe au moule choisi.

5.3. Les théories partielles

5.3.1. Aspects formels : figures rhétoriques, construction des phrases

Le poème en prose a subi d'innombrables variations d'après le poète et l'époque. Le genre a prouvé avoir une plasticité extrême à travers l'accueil de diverses innovations esthétiques surgissant dans l'histoire de l'art. Cette facilité de mutation formelle suscite dans Aullón de Haro (2005 : 23) l'idée que le poème en prose est capable « de incorporar todos aquellos elementos característicos del poema en verso a excepción de este rasgo de distribución versal ». Nous pouvons conclure sans hésitation que l'éventail des possibilités esthétiques du poème en prose reste presque infini. Néanmoins, il y a chez les critiques une posture assez répandue allant à l'encontre de cette conception polymorphique du poème en prose. Nous trouvons une quantité non négligeable d'études prônant l'esthétique d'un courant concret en tant que trait global du genre, au lieu d'ébaucher des théories universelles comprenant toutes les réalisations stylistiques du poème en prose. D'après nos prémisses, ces théories partielles ne peuvent contenir la totalité de variantes du genre (et l'histoire du genre semble soutenir nos idées, fondées celles-ci sur la rénovation artistique constante du poème en prose). Elles ne sont pertinentes donc que pour l'analyse d'un moment historique et artistique ponctuel.

Lefèvre (1918 : 243) en fournit un bon exemple. Nous avons déjà exposé qu'il mène son analyse du genre à partir de l'esthétique symboliste⁸⁵. La signification de ce commentaire reste spécifique pour le contexte artistique de son époque :

Ce qu'on a voulu les auteurs du poème en prose, et ce qu'on peut tirer de leur effort, c'est que le poème en prose doit être fixe, s'épanouir dans un cadre rigide, obéir à une discipline intérieure très stricte, être ordonné suivant des lois qui ne se manifestent pas encore toutes très clairement.

Nous ne pouvons être surpris de cette déclaration : au début du XX^e siècle, la littérature vient d'expérimenter la rigidité artistique de la vague Symboliste des années 1880. Pourtant, nous constaterons une très grande variation formelle dans le genre même au XIX^e siècle, puisque Poictevin et Rebell ne présentent aucune ressemblance esthétique. Cette diversité augmentera exponentiellement au XX^e siècle grâce aux mouvements d'avant-garde. En conséquence, et d'après notre point de vue, l'analyse de Lefèvre peut être prise en considération non pas comme une formalisation des caractéristiques du poème en prose en général, mais comme une critique incisive aux écrivains Symbolistes et leurs exigences formelles.

Hugo (1956), après une étude concernant l'évolution de la poésie du XIX^e jusqu'à ses jours, propose que les caractéristiques globales du poème en prose peuvent être dégagées des œuvres de Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé. Au vu de ce fait, le genre présente les traits suivants :

Ausencia de una lírica de sentimiento e inspiración, imaginación guiada por el intelecto, destrucción de la realidad y del orden lógico y afectivo normal, manejo de las fuerzas impulsivas de lenguaje, substitución de la

⁸⁵ Voir la section 2.2. *La brièveté*.

inteligibilidad por la sugestión, conciencia de pertenecer a una época tardía de la cultura, doble actitud frente a la modernidad, ruptura con la tradición humanística y cristiana, aislamiento con conciencia de superioridad (1956 : 125).

L'analyse de ce théoricien est, malgré lui, trop générale et diffuse. Il y a quelques traits où nous pouvons entrevoir la présence des théories poétiques Symbolistes, comme la déformation de la réalité ou la volonté de suggestion plutôt que de description. Néanmoins, d'autres prémisses restent moins concrètes : qu'est-ce que la « rupture avec la tradition humaniste et chrétienne ou la conscience d'appartenir à une époque tardive de la culture » ? Et, plus spécifiquement, dans quelle mesure configurent-elles les textes et à travers quelles ressources techniques ? Le manque de formalisation quant à la réalité textuelle créée par les écrivains nous empêche d'utiliser la théorie d'Hugo en tant que critère d'analyse pour le genre. Nous ne nions pas la valeur de la vue d'ensemble effectuée dans ces mots, Hugo offrant un beau panorama de la sensibilité artistique Symboliste. Toutefois, tant le mélange de critères que l'absence de précision par rapport aux techniques formelles ne permettent pas au critique d'extrapoler cette théorie à l'analyse du corpus complet du poème en prose.

Le cas de Moreau (1959) est particulièrement intéressant. Il va diviser le poème en prose en trois niveaux de « construction » textuelle. Son schéma est le suivant : le premier niveau, ou niveau du rythme, consiste à créer une prose rythmique ou vers blanc, étant celui-ci le résultat de l'application de certaines ressources techniques sur le matériau poétique. Dans le deuxième niveau, ou celui du style, le poète utilisera une typologie spécifique du langage visant à évoquer et à suggérer. Le texte sera donc plein d'images, de métaphores, d'allégories et d'autres figures rhétoriques à la recherche de la connotation

plutôt que la dénotation, car le poème en prose « n'est seulement affaire de rythmes, mais aussi de style » (1959 : 7). L'élément reliant le rythme et le style reste l'inspiration (ou troisième niveau), puisque le poème en prose « naît d'un certain état d'âme, d'un certain enthousiasme, d'une certaine tension » (1959 : 7).

Le problème que nous y trouvons ne diffère pas de ceux des théories précédentes : le fait de ne prendre en considération que le poème en prose Symboliste. Cette conception reste évidente au moment où le critique signale les patrons rythmiques, la complexité des images ou la suggestion sensoriale en tant que parties indissociables du genre. Outre les controverses esthétiques notoires relevant de cette définition générique, Moreau introduit le critère de l'inspiration. Comment pourrions-nous l'extrapoler au niveau formel dans le but d'utiliser ce trait comme élément d'analyse ? Si nous ne nous tenons qu'aux mots de Moreau, nous admettons notre incapacité pour réaliser cette tâche. L'inspiration semble être directement liée à la condition mentale de l'auteur lors de la production de son œuvre, ce qui reste difficilement quantifiable. En plus, nous ne concevons pas la manière de comparer les « niveaux » d'inspiration entre deux écrivains. L'établissement de ce critère afin de mener à bien une analyse formelle, prétendument scientifique (voire objective, extrapolable), nous échappe. Par conséquent, nous ne pouvons tirer un modèle d'analyse pour le poème en prose de la théorie exposée par Moreau.

Guillaume (1960) suit les prémisses fournies par Suzanne Bernard en ce qui concerne la brièveté, la gratuité et l'indépendance textuelle du poème en prose. Toutefois, il va exposer quelques considérations stylistiques qui restent, du moins, problématiques :

Un poème en prose est avant tout un poème, et toutes les qualités que l'on exige du poème moderne : condensation, rapidité des images, sobriété doivent se trouver en lui. Il ne doit pas être prétexte à délayage, à éloquence, au contraire puisqu'il est né en réaction contre les méfaits du style poétique ancien (1960 : 12).

Chacun des traits de style énumérés par Guillaume peuvent être trouvés, sans doute, dans certains écrivains appartenant à une ou plusieurs tendances artistiques. Néanmoins, nous ne croyons pas à l'établissement de ceux-ci comme éléments indispensables du genre tout entier. Par exemple, la « condensation » déjà mentionnée n'est pas une qualification étrangère aux poèmes de Cros. Pourtant, la construction de ses textes ne peut être décrite comme « sobre », l'accumulation d'éléments étant l'une des caractéristiques les plus remarquables de Cros. De la même manière, les poèmes en prose de Poictevin restent très denses quant aux images mais le vocabulaire et l'organisation textuelle ne sont ni rapides ni sobres : la description minutieuse des paysages ralentit profondément l'évolution du poème. Si nous élargissions le corpus de notre travail à d'autres poètes du XIX^e siècle mais aussi du XX^e, nous constaterions toujours la validité partielle des critères donnés par Guillaume : ceux-ci ne peuvent être appliqués qu'à certains écrivains. Leur acceptation comme attributs généraux du poème en prose reste, donc, incertaine.

Riffaterre (Caws et Riffaterre, 1983 : 115) va donner quelques précisions génériques à travers l'analyse de certains poèmes en prose de Bertrand, Rimbaud et Claudel :

These texts have each displayed constants that differ from one another, yet all share the feature of linking form and content indissolubly, of subordinating the development of meaning to the repetition of a form or

variations upon this form. This subordination by itself would be enough to prove that these prose pieces are constructed like poems.

De ce point de vue, l'essence de la poéticité propre au poème en prose résiderait dans une sorte de connexion reliant la sémantique du texte et la forme que celle-ci adopte pour être exprimée, c'est-à-dire, les ressources formelles et techniques utilisées par le poète. Néanmoins, Riffaterre focalise son attention sur les répétitions et la structure de sujet – variations, ce qui nous fait penser une autre fois aux refrains et aux couplets du Symbolisme. Cette analyse n'est pas erronée, elle reste cependant incomplète : elle peut bien s'accorder à la prose purement Symboliste, mais nous avons déjà commenté les problèmes lors de l'étude d'autres courants artistiques. Des écrivains tels que Poictevin ou Rebell ont assez prouvé que la création d'un poème en prose libre des leitmotivs Symbolistes reste possible. En plus, cette affirmation peut être extrapolée au XX^e siècle : ni les Cubistes, ni les Surréalistes n'utilisent ces ressources techniques. L'idée d'une certaine dépendance de la forme par rapport au contenu n'est pas insensée⁸⁶. Pourtant, nous croyons que l'identification de cette forme avec une configuration stylistique précise (proprement Symboliste dans ce cas-là) empêche le critique de généraliser l'analyse à la totalité du poème en prose.

La même année que Riffaterre, Leclair (1983 : 41) émet la déclaration suivante : « Il est [...] tentant de chercher à définir le poème en prose comme un bref morceau de prose [...] dont les traits phoniques et rythmiques rappellent ceux des poèmes en vers ». Sur la base de cette conception théorique, Leclair procède à analyser un poème de René Char où il cherche (et trouve) des ressources rhétoriques variées : des allitérations, des répétitions de sons ou des

⁸⁶ Notre postulat personnel quant au poème en prose reprend en quelque façon cette idée (section 6.1).

harmonies imitatives. Il va offrir aussi une analyse rythmique montrant un patron syllabique qui organise les phrases de ce poème. Tout à fait comme dans le cas du travail de Riffaterre (1983), nous ne voulons pas démonter l'analyse de Leclair, puisque les critères utilisés et les résultats obtenus restent justifiés. Néanmoins, nous considérons que cette étude n'est fructueuse que pour certains courants stylistiques où nous allons trouver une utilisation manifeste de ces ressources rhétoriques. Char appartient à une tendance artistique très concrète avec des traits de style circonscrits à celle-ci ; ces traits de style restent, malgré Leclair, spécifiques de ce courant. Si nous faisons une telle approche théorique pour les poèmes en prose de Poictevin, nous n'y trouverions aucun patron rythmique des syllabes, par exemple. C'est ainsi que les critères de l'analyse de Leclair, et, en conséquence, ses résultats, restent partiels et ne peuvent être tenus pour une théorie universelle du poème en prose.

Pelletier (1987 : 15 - 16) propose la configuration générique suivante pour le poème en prose :

[Ce qui définit ce genre est] la constitution en poème, la brièveté du texte, certains procédés de composition tels que la répétition, l'anaphore, l'usage des blancs, qui manifestent une volonté assez nette de faire d'une prose un poème.

Voici un autre exemple d'une affirmation omettant toutes les possibilités esthétiques du poème en prose sauf le versant Symboliste. Nous trouvons de nouveau un critique qui ne focalise que sur un courant du genre : son affirmation reste vraisemblable mais pour une partie du corpus du poème en prose seulement. Lors de la disparition progressive de l'esthétique Symboliste, les écrivains vont conserver quelques traits (comme la brièveté) mais tous les aspects formels seront peu à peu bouleversés. Ce changement, commençant au

XIX^e siècle et repérable dans certains poètes comme Poictevin ou Rebell, est encore plus notoire après le surgissement de l'esprit d'avant-garde.

Fernández (1994 : 33) fournit une définition du genre non pas éloignée de celle de Pelletier :

El poema en prosa debe valerse de ciertos recursos formales que demuestren una consciente voluntad de estilo : organización rítmica basada en la repetición anafórica de un mismo grupo sintáctico, construcciones simétricas o reiterativas, rompimiento del desarrollo lineal por medio de la organización estrófica, ritmo interior, imágenes sensoriales, entre otros.

Une autre fois l'ensemble de prémisses n'est pas erroné sinon incomplet : toutes ces ressources au niveau de la forme ne s'accordent qu'avec le poème en prose Symboliste. D'autres courants esthétiques du XX^e siècle utiliseront parfois ces techniques, comme l'importance des images chez les Surréalistes ou les constructions symétriques des poèmes produits après les années 1940. Pourtant, nous avons déjà montré qu'une bonne quantité de poèmes en prose reste en dehors de cette définition même au XIX^e siècle. Nous voulons inclure ici une autre précision faite par Fernández qui mérite, d'après nous, une opinion similaire. Pour lui, « al poema en prosa lo sostiene el tono introspectivo » (1994 : 34). Même si l'exploration de l'intimité peut être une caractéristique commune au XIX^e siècle chez les Symbolistes et tous les héritiers du Romantisme, plusieurs écrivains de cette époque n'expriment aucun aspect de leur intériorité. Par exemple, Krysinska semble être presque toujours éloignée de ce qui apparaît dans ses poèmes, prenant ceux-ci souvent une allure plutôt descriptive. *Symphonie en gris* (1882b : 4) ou *Ballade* (1882c : 2) constituent deux bons exemples de cette configuration textuelle, en raison du caractère contemplatif du premier poème et de l'écriture à la troisième personne du dernier. C'est ainsi que les postulats de Fernández restent partiels, car ils ne

peuvent être appliqués que pour certains courants artistiques du poème en prose.

Nous avons constaté, tout au long de ces théories, que l'identification de la totalité du poème en prose avec l'esthétique Symboliste (ou d'autres similaires) entraîne une mise en valeur inéluctable des imaginaires denses et des structures cycliques. Mais l'éventail des discours critiques est très varié : nous trouvons certains théoriciens à rebours des postulats précédents qui prônent un poème en prose stylistiquement opposé. Decaunes (1984 : 14) soutient que l'écrivain doit éviter « les surcharges d'effets esthétiques, l'excès d'images et d'ornements ». Le procédé de Decaunes ne diffère pas de celui des critiques que nous avons déjà commentés. Ceux-ci ne focalisaient que sur les marques de style du Symbolisme, provoquant ainsi une exclusion du reste des courants esthétiques développés par les auteurs de poèmes en prose ; Decaunes suit un principe similaire mais avec une autre tendance artistique. Il s'attache au modèle de Max Jacob, qui réunit toutes les conditions exposées par Decaunes, et l'élève au sommet des possibilités stylistiques du genre. Pourtant, la quantité d'écrivains échappant à cette caractérisation n'est pas négligeable. À l'image de ce que nous constatons dans les autres critiques, Decaunes laisse de côté toutes les branches du genre ne coïncidant pas avec les critères de son choix. En ce qui concerne notre corpus, les quatre poètes développent fréquemment des poèmes en prose d'une grande richesse quant aux images sans cesser d'être poèmes en prose à cause de cela. Voyons, à titre d'exemple, *L'heure froide* (Cros, 1873a : 163 - 166), *Chanson d'automne* (Krysinska, 1882a : 2), *À la pointe de Pen-tir* (Poictevin, 1888 : 65 - 66) et *XII, À la jolie morte* (Rebell, 1894 : 25 - 26). Bien que l'analyse de Decaunes prenne une position opposée à celle des critiques précédents, la version du poème en prose présentée par ce critique reste partielle : elle ne constitue pas une vision globale du genre.

Au vu de cet exposé, nous pouvons affirmer qu'une des erreurs les plus répandues tout au long de la critique du poème en prose a été l'attribution des traits formels d'un courant artistique donné à la totalité du genre. Ce courant, le Symbolisme pour la plupart des cas, s'est vu louer en tant qu'archétype du poème en prose. Nous sommes conscients des ressources techniques utilisées à cette époque-là, mais celles-ci n'ont une justification que pour ce moment artistique concret : « El poema en prosa tomará de la balada y sus traducciones y pseudo-traducciones sobre todo su disposición en breves párrafos, a modo de fórmulas repetitivas » (Utrera Torremocha, 1999 : 55). La prise de modèle d'auteurs comme Bertrand, Rabbe, Guérin ou Nodier sera une influence, bien sûr, pour tous les écrivains Symbolistes. Toutefois, après la chute de ce courant, le poème en prose va expérimenter de nouvelles configurations stylistiques d'une importance égale à celle du Symbolisme et que l'on ne peut négliger.

Le poème en prose est né grâce aux innovations artistiques des Symbolistes, mais les critiques ne peuvent identifier les techniques de cette époque avec le corpus global du genre. En raison de cela, des auteurs comme Chovet (2008 : 6) nous semblent spécialement pertinents. Il fait un commentaire à propos de la forme des poèmes en prose écrits par Houssaye. Néanmoins, il précise que les techniques employées par celui-ci font partie de l'éventail de ressources formelles des premiers écrivains du genre :

Formellement, les textes d'Arsène Houssaye obéissent à des schémas variés, mais on y retrouve, ici et là, certains traits stylistiques communs à cette première génération d'auteurs de poèmes en prose : dispositif strophique, refrains, système de reprises et variations [...].

Cette délimitation d'une temporalité concrète quant à l'usage de ces techniques nous indique que Chovet ne ferme pas les portes des possibilités esthétiques du genre. Si nous avouons l'existence d'une première génération,

nous serons capables de concevoir la naissance, donc, d'autres vagues stylistiques postérieures dont l'aspect formel pourra varier indéfiniment.

Notre conclusion s'articule dans ce discours plus ouvert où le poème en prose ne possède pas un aspect formel précis et indissoluble du genre. Dès notre corpus d'écrivains, nous sommes capables de constater que les variantes stylistiques du poème en prose peuvent diverger et même s'opposer. Rien n'est plus éloigné des textes souvent répétitifs de Krysinska que les blocs descriptifs de Poictevin, par exemple. Si notre analyse portait sur le XX^e siècle aussi, nous verrions des discordances formelles encore plus accentuées, ce qui nous rassure et confirme notre position. Le Symbolisme a beau être le point de naissance du poème en prose, il ne définit pas le genre dans sa totalité. C'est donc aux critiques de savoir discerner les techniques particulières d'une seule branche artistique, afin de ne pas élaborer une théorie générale ne partant que de celles-ci.

5.3.2. Le rythme dans la prose du poème en prose et les conséquences formelles de cette conception. Discours sur la musique

Si l'attribution des marques formelles du Symbolisme reste le thème le plus récurrent chez les critiques du poème en prose, l'autre sujet de discussion par excellence est, sans doute, le rythme. Plus concrètement, nous verrons la tentative (en général infructueuse) de relier la poéticité du poème en prose et une utilisation rythmique de la prose. Même si les résultats d'une telle analyse peuvent être partiellement adéquats, nous croyons que le saut théorique nécessaire pour extrapoler ces études à la globalité du genre est, du moins, douteux.

Dès l'Antiquité grecque le rythme a été le sujet des préoccupations et des questionnements les plus divers :

El ritmo, para los griegos, viene a ser todo aquello que pueda medirse. Por tanto, no solo estaríamos hablando de la disposición de las sílabas largas y breves, sino también de la repetición de las palabras y sonidos, así como de las estructuras sintácticas, como la anáfora (Estrella Cozar, 2012 : 1).

Comme nous avons déjà commenté lors de la section de la prose poétique et sa confrontation au poème en prose⁸⁷, cette tradition d'une prose parsemée de ressources formelles associées à une entité abstraite (et souvent insaisissable, éthérée, presque mystique) dénommée « rythme » s'étend tout au long du Moyen Âge. Utrera Torremocha (1999 : 23) met en exergue cet intérêt auctorial vers un assouplissement formel de la prose à travers l'utilisation des patrons rythmiques :

La prosa, bajo la influencia de las [...] traducciones bíblicas, y por un expreso deseo de renovación, tiende a una mayor suavidad y variedad estilísticas que se perciben como cualidades poéticas y que se evidencian en un estilo más literario, plagado muchas veces de versos blancos o metricismos.

Estrella Cozar (2012 : 3) se fait l'écho de la trajectoire déjà mentionnée de cette volonté de « rythmisation » de la prose, commencée par les poètes de l'Antiquité grecque :

Desde la [...] aprobación implícita en Aristóteles, hasta las traducciones bíblicas en prosa y la tradición de la prosa cristiana durante la Edad Media, esta moderada aceptación de la prosa rítmica o poética adquiere una cierta normalidad y comienza a hacerse habitual.

Elle se prolonge jusqu'au XIX^e siècle, où la notion de rythme se voit élargie grâce aux innovations esthétiques de l'époque. Le problème au niveau

⁸⁷ Voir la section 3.1.1. *Le débat de la prose poétique.*

théorique, comme nous allons voir dans cette section, arrive lors de l'établissement d'une définition unitaire de rythme, puisque celle-ci varie d'après le critique ou l'écrivain. De la même manière, le questionnement sur les besoins formels que ce « rythme » implique dans le texte s'impose, ainsi que l'énigme de la possible (ou impossible) extrapolation de ces ressources à la totalité du corpus du genre. De nombreux critiques vont prendre en considération ces doutes ; ils essayeront de fournir des réponses dont l'effectivité est variable.

La connexion entre le rythme de la prose et le poème en prose lui-même reste particulière dû au contexte historico-artistique entourant la naissance du genre. Nous faisons référence à l'association musique et littérature, à la mode au XIX^e siècle et dont la popularité éclate grâce à des personnalités comme Wagner, l'artiste « intégral » ou total (un véritable phénomène de masse à l'époque). En conséquence, le nombre de critiques essayant d'établir une liaison directe entre les ressources de composition d'un musicien et celles d'un écrivain n'est pas négligeable. Par exemple, Brunetière (1888 : 220) établit que « développer un sujet, c'est maintenant exécuter des variations sur un thème ; et on ne passe plus d'une idée à une autre idée par des transitions, mais par une série de modulations ». Au XX^e siècle déjà, Aragon (1979 : 111) dira d'un poème de Scheler que « pour moi, ceci est un poème, parce que cela chante ». Ces réflexions concernent directement le poème en prose, genre perçu depuis sa naissance comme plus apte que le reste pour contenir une certaine musicalité (voir la « prose poétique, musicale » (1869 : 65) de Baudelaire). Par conséquent, tant les poètes que les critiques vont essayer de discerner la place du mètre dans la structure formelle de la prose et les changements au niveau ontologique (quant à la nature même du genre) qu'il y exerce. Yaouanq Tamby (2011 : 62)

met en évidence la question posée par les auteurs de l'époque ainsi que la dichotomie achevée lors des résultats de chaque commentaire :

[Les écrivains se demandent] si la prose doit intégrer des mètres pour devenir poétique. Pour certains, la prose est poétique quand elle laisse sourdre le rythme du vers ; pour d'autres, elle doit chercher une manière spécifique d'atteindre au poétique.

Nous avons déjà avancé que le problème par rapport à l'utilisation du mot « rythme » et la liaison hypothétique avec la musique surgit lorsqu'il faut formaliser ce que « rythme » signifie et implique. Les définitions données sont multiples, diverses et assez variées ; le concept reste, donc, flou, imprécis. Un exemple d'un commentaire confus est celui d'Athys (1897). Il souligne le lien cité précédemment entre la musique et le lyrisme du poème en prose. Pour lui, les proses de Baudelaire « n'ont-elles pas un rythme propre, ces pages où la phrase se développe en une harmonie luxueuse et voluptueuse comme le pays qu'il rêve ? » (1897 : 589). Sa description des poèmes en prose de Mallarmé reste plus obscure encore, par rapport à une formalisation théorique du genre :

M. Stéphane Mallarmé semble avoir singulièrement élargi la conception du poème en prose, qui a tenté, hors le vers et au-delà de la prose, des thèmes de pure évocation, - renonçant à la description picturale et disputant à la musique, non pas son charme extérieur, mais son essence même, spirituelle (1897 : 591 - 592).

Ces commentaires, dont nous ne nions pas la valeur artistique, s'éloignent irrémissiblement du langage formel nécessaire pour élaborer une théorisation forte du poème en prose. Qu'est-ce que « l'essence spirituelle » de la musique ? En quoi les poèmes en prose de Mallarmé s'approchent-ils de celle-ci ? Quelles sont les conséquences au niveau textuel d'un tel phénomène ? Toutes ces questions restent, malheureusement, sans réponse.

Le XIX^e siècle est fécond en ce qui concerne le surgissement de théories de cette sorte. Parmi les tendances les plus explorées par les critiques, nous trouvons la défense du « naturel » de la prose face à l'essence « artificielle » du vers. D'après ce postulat, la prose s'érige en tant que langage sans obstacles de l'intériorité humaine, tandis que le vers naît d'une adaptation forcée des idées du poète à certains moules littéraires préfabriqués. C'est la position prise par Pierson (1884 : XIX), qui justifie le caractère naturel du rythme de la prose « puisqu'il naît spontanément du mouvement de la parole vivante ». Cette idée devient aussi l'un des causes de la naissance et apogée du poème en prose. Le genre apparaît précisément au XIX^e siècle car la poésie, à cette époque, « devient désormais un genre traditionnel qui n'a plus sa raison d'être naturelle » (1884 : 187). Pierson (1884 : 187) recueille aussi le manque d'intérêt du public du XIX^e siècle par le vers, ce qui souligne ses idées :

[La poésie versifiée] ne trouve plus le même écho parmi les masses [...]. La versification n'est plus aujourd'hui qu'un exercice de lettré, elle a sa raison dans le passé et non dans le présent, et la meilleure preuve qu'on puisse en donner est son impopularité.

La poésie versifiée subit alors les conséquences de la rigidité auto-imposée aux textes ; les lecteurs cherchent dorénavant une expression littéraire plus proche de l'intimité réelle du poète. Toutefois, et même si l'affaiblissement dans l'intérêt pour la poésie traditionnelle est un fait vérifiable, aucune précision n'est donnée quant au caractère naturel de la prose ici mentionné. Y a-t-il un lien entre la biologie et la littérature qui nous échappe ? Qu'est-ce que la naissance spontanée de la parole vivante ? Ces mots restent assez loin d'une conceptualisation théorique rigoureuse des phénomènes littéraires tels que la prose poétique ou le poème en prose. Nous ne pouvons les tenir, conséquemment, qu'en qualité d'anecdote.

Kahn (1897b : 404 - 405) propose adéquatement que le poème en prose est une entité générique per se, et non pas un ensemble d'alexandrins mis côte à côte⁸⁸. Néanmoins, nous trouvons une mention nébuleuse d'un rythme prétendument propre au poème en prose qui éloigne ce texte d'une théorie raisonnable : « Le bon poème en prose vit de rythmes trouvés, de passages subits d'un rythme à un autre, d'un jeu de dissonance dans les cadences auxquels n'arriveraient pas les alexandrins ». Le manque de précision quant à la réalisation textuelle de ces paramètres est manifeste. Conséquemment, nous ne pouvons tirer un modèle d'analyse pour le poème en prose des mots de Kahn, qui conservent un certain intérêt comme pièce historique de la critique du genre.

Dans son anthologie célèbre, Chapelan (1946) affirme que la rime et le vers mesuré sont des entités devenues démodées lors de l'identification de la poéticité dans un texte. Il propose, par contre, le rythme et l'image comme « agents poétiques » (1946 : XV). Quant au rythme, d'une importance vitale dans ses prémisses, Chapelan suggère l'existence d'une liaison entre celui-ci et l'apparat phonateur humain. Ceci impliquerait une sorte de conscience musculaire à l'intérieur de l'être humain grâce à laquelle on pourrait percevoir le rythme des phrases. Cette théorie a beau être intéressante, Chapelan n'en donne aucune explication : il conclut sans détour que « c'est pourquoi, si le rythme et le nombre faiblissent, avec eux faiblit aussitôt, de la phrase, le

⁸⁸ Les idées de Kahn à propos des *Ballades françaises* de Paul Fort (1897) sont cependant curieuses : « La Ballade de M. Paul Fort est une des phases du poème en prose, et probablement sa phase dernière, son aboutissement » (1897b : 403). Cette appréciation est remarquable car les poèmes de Fort sont véritablement des alexandrins mis ensemble, donnant presque l'impression d'un verset. La lecture de ces textes révèle une rigidité de composition qui reste assez loin de la liberté de la prose cherchée toujours par les écrivains. C'est encore plus surprenant lorsque l'on lit les mots de Kahn en ce qui concerne, précisément, son apologie d'un poème en prose de rythmes dissonants hors des moules traditionnels.

potentiel poétique » (1946 : XV). Nous n’y trouvons aucune précision concernant l’exécution du côté du texte de ce rythme phraséologique ; aucune clé ne nous est offerte avec laquelle nous puissions chercher ce rythme lors d’une analyse formelle. En plus, le rôle de l’apparat phonateur est décrit trop faiblement, ce qui entraîne en somme l’impossibilité de mener à bien une étude partant des prémisses de Chapelan.

Alonso (1977) aborde la question de la poéticité dans un texte prosaïque d’une façon assez originale qui nous fait penser à celle de Brunetière (1888 : 220). Il expose que le rythme dans le vers devient évident à travers l’utilisation du mètre, mais dans la prose « la figura melódica desempeña [...] el papel básico rítmico » (1977 : 282). Le terme « figura melódica », emprunté au langage musical, surgit de la conception de rythme dans la prose chez Alonso : il le conçoit comme un jeu continu de tension – distension s’adaptant aux fluctuations émotionnelles de l’individu. La prose fonctionne donc à l’image d’une pièce de musique, où nous pouvons trouver une alternance entre l’attention et la suspension de l’intérêt, la croissance de la tension et la résolution de celle-ci : « Si leemos o escuchamos una recitación literaria o musical, nuestro organismo sigue su desarrollo tensándose en las fases dominantes y relajándose en las tónicas » (1977 : 264). Ces cadences grandissantes ou plutôt de déclin servent aussi, d’après Alonso, à signaler le degré d’importance des idées exposées dans le texte. Suite à ceci, Alonso propose qu’une prose sera « musicale » si les césures syntactiques (ou musicales, car les termes sont ici interchangeables) correspondent aux idées du texte, car « los miembros en que se divide un período de prosa rítmica son necesariamente miembros sintácticos » (1977 : 283). La théorie d’Alonso résulte artistique et élégante, mais ce critique s’abstient de définir formellement ces figures de tension – distension et, ce qui est encore plus important, l’exécution

textuelle de celles-ci. Nous ne sommes pas capables, suite exclusivement aux mots d'Alonso, de chercher ces figures dans d'autres textes : ces patrons musicaux, ont-ils des caractéristiques formelles générales que l'on puisse trouver dans n'importe quelle branche stylistique du poème en prose ? Cette question reste sans réponse.

Ce mélange du vocabulaire technique musical et littéraire apparaît aussi dans Helguera (1993 : 71). Voici sa conclusion après un parcours concernant les poèmes en prose musicalisés par certains compositeurs (Debussy et Pierre Louys, Ravel et Renard, Durey et Cocteau, Britten et Rimbaud) :

El poema en prosa ofrece a la música una cualidad excepcional : la maleabilidad prosódica. El compositor disfruta con el poema en prosa de una mayor libertad para adaptar el ritmo de la letra al ritmo y la sintaxis musicales.

Qu'est-ce que la « syntaxe musicale » ? Devons-nous sous-entendre ici « contrepoint », le procédé de composition le moins flexible de tous ? S'il s'agit d'une autre ressource, à quoi fait référence Helguera ? Même si ces commentaires sont artistiquement agréables, nous n'y trouvons que des analyses vagues, incomplètes. Aucune précision n'est donnée et la terminologie reste troublée.

Roumelle (2001 : 16), de sa part, établit le chant comme l'élément qui dessine la limite générique entre le poème en prose et les autres manifestations littéraires :

S'il est vain de chercher une unité de style qui définirait le poème en prose, repérons sa limite : le point où le poème bascule, d'une façon ou d'une autre, dans le chant et s'arrache à la prose [...]. Là s'arrête la très grande

variété formelle des poèmes en prose, quand la musique régulière du chant l'emporte sur les harmonies souples et heurtées de la prose.

Nous voyons de nouveau un usage assez imprécis de termes tels que « chant », « musique régulière » ou « harmonie ». Il faudrait en donner une définition formelle de chacun, ainsi qu'un ensemble d'exemples afin de savoir les localiser dans un texte. Du fait que, malheureusement, Roumette ne fournit aucun de ces éléments, nous ne pouvons soutenir ses prémisses. L'extrapolation de ces postulats lors d'une analyse formelle est impossible d'après nous.

Malgré tous ces théoriciens, les concepts de musique, musicalité, rythme, mélodie et leurs développements sont plurivoques. Ceci reste le problème fondamental des postulats de ce genre ; il apparaît chez les critiques du XIX^e siècle et continue jusqu'au XXI^e siècle, comme nous avons pu constater. Cette diversité provient des artistes eux-mêmes. C'est ainsi que la rigidité rythmique, par exemple, plaît quelques-uns tandis que, pour d'autres, elle est une prison où leur liberté artistique demeure incarcérée. En fait, nous trouverons souvent une double recherche personnelle chez la plupart d'auteurs de poème en prose du XIX^e siècle. Concernant les poètes de notre corpus, Cros publie en général des vers classiques, mais il va parcourir aussi le domaine de la prose. La réalisation de ces deux possibilités génériques n'implique pas de supériorité de l'une face à l'autre : ce n'est que le fruit de la recherche de liberté menée par l'écrivain. Toutefois, d'autres poètes resteront dans les limites de la poésie versifiée : ils ne percevront aucun souci avec la structure plus rigide de la métrique.

Au vu de l'éventail de sensibilités différentes à propos de ce sujet, les postulats théoriques mêlant les concepts musicaux et littéraires ne peuvent, en conséquence, aider à mieux comprendre le poème en prose ni à l'expliquer globalement. Le manque de précision des termes employés chez ces critiques

nous empêche de voir nettement le lien unissant la musique et la littérature. Nous pourrions soutenir une position focalisant sur les aspects formels partagés par la structure musicale et une configuration littéraire quelconque : la répétition de sujets ou leitmotiv reste, sans doute, le meilleur exemple. Toutefois, cette sorte de théories comporte un ensemble de problèmes dont nous avons déjà discuté dans le chapitre précédent⁸⁹. Les prémisses présentées dans ce chapitre souffrent, par contre, d'une imprécision terminologique généralisée, comme nous avons prouvé. En conclusion, nous croyons que les tentatives de définir le poème en prose partant d'un parallélisme avec les techniques de composition musicale restent vagues, floues. Elles ne peuvent confronter la tâche d'expliquer globalement le genre ni, conséquemment, fournir des éléments d'analyse clairs et distincts valables pour tout le corpus du poème en prose.

5.3.3. Le principe de tension

Le poème en prose s'est vu caractériser maintes fois par la plus évidente définition possible : celle de l'oxymore de son étiquette générique. De nombreux critiques ont présenté des théories concernant ce genre ne prenant comme point de départ que la dichotomie « poème » et « en prose », dont nous avons déjà parlé lors du commentaire de la théorie universelle de Vadé⁹⁰. Nous trouverons souvent une utilisation très soignée (artistique même) du langage dans ces textes, mais à la fin ces théorisations restent trop étroites. Nous allons constater le manque généralisé de formalisation quant à ce qui comporte cette antithèse, ainsi que l'absence d'exemples illustrant les conséquences textuelles de cette dualité hypothétique ou lutte constante.

⁸⁹ « El mero contar palabras por contar pies o sílaba a sílaba deviene extraña propensión al automática » (Aullón de Haro, 2001: 60).

⁹⁰ Section 5.2.5.

Nous lisons une telle description dès le travail célèbre de Johnson (1979 : 37). D'après ses mots, « ni antithèse, ni synthèse, le poème en prose est le lieu à partir duquel la polarité – et donc, la symétrie – entre présence et absence, entre prose et poésie, dysfonctionne ». Voici un exemple du manque de concrétion que nous avons déjà avancé : qu'est-ce que « dysfonctionner » ? Quelle est la relation entre la présence, l'absence, la prose et la poésie ? Nous nous positionnons pour une formalisation théorique du poème en prose dont l'espace générique reste particulier à lui-même et non pas le fruit d'une somme de caractéristiques d'autres genres, comme Johnson. Toutefois, nous n'y trouvons aucune précision quant aux conséquences formelles de cette polarité ou symétrie dans le texte. Une analyse suite à ces concepts serait, par conséquent, hors des possibilités.

Sandras (1995 : 21) disserte aussi sur le principe de tension. D'après ses mots, « la notion de « tension » est féconde. Il semble que le poème en prose exploite des antagonismes sans nécessairement chercher à les réduire ». Ce critique expose que la tension formelle entre les deux pôles poésie – prose s'étend jusqu'à la thématique du poème elle-même. Il va offrir quelques exemples : la dualité entre horreur et fascination chez Huysmans, le mélange de familiarité et élégance de Mallarmé ou Laforgue ou, au XX^e siècle, la confrontation entre la banalité des objets et le statut poétique chez Ponge. Sans chercher à nier l'existence de ce trait dans les exemples cités par Sandras, nous nous demandons si cette tension thématique peut être véritablement une caractéristique générique commune, partagée par tous les écrivains. Voici que chez Cros nous croyons observer une telle dualité de cette sorte, par exemple, dans *Le meuble* (1873a : 147 – 151), où la quotidienneté d'une pièce de furniture est entremêlée avec un univers fantastique d'êtres surnaturels. Néanmoins, quelle dualité pourrions-nous trouver dans les poèmes en prose de Poictevin ?

Ces poèmes, dont le développement reste purement descriptif et la présentation textuelle est assez uniforme, quel type de dualité pourraient-ils exploiter ? Au vu de cet exemple, nous considérons que la théorie de Sandras ne reste valide que pour quelques cas. Certes, nous pouvons trouver une dichotomie thématique dans certains poètes, mais d'autres n'en présentent aucune trace. Il est impossible, en conséquence, d'extrapoler cette théorie à la totalité du genre en guise d'élément d'analyse.

Le XXI^e siècle est fertile en élaborations théoriques concernant ce sujet. Les théories soutenant le principe de tension se sont multipliées jusqu'à nos jours : voici la contribution d'Agudo Ramírez (2004 : 221). D'après ses mots, dans le poème en prose « lo que se ambiciona es una peculiar mezcolanza entre el « recuerdo » que estructura el lenguaje poético y la « linealidad » propia de la prosa ». Une telle affirmation, même si c'est implicitement, a ses fondements dans le principe de tension. Nous devons signaler de nouveau le problème terminologique surgissant de l'emploi de mots tels que « recuerdo » : le manque de précision nous empêche d'émettre une formalisation forte partant des mots d'Agudo Ramírez.

De la même manière, Van den Bergh (2007 : 102) signale l'existence de « deux exigences du poème en prose : se définir négativement comme de la prose, comme du non-vers, mais aussi comme du poème, comme de la non-prose ». De nombreuses questions nous viennent à l'esprit lors de la lecture de ces mots : devons-nous sous-entendre que l'entité « prose » peut être définie tout simplement par « ce qui n'est pas le vers » ? Car, suite à cette proposition, le poème reste délimité par « ce qui n'est pas la prose ». Les problèmes que cette conception comporte ne sont pas insignifiants : l'existence même d'une manifestation littéraire comme le poème en prose devient, sous ces termes, impossible. Nous avouons que, à l'époque de naissance du genre, la dichotomie

poésie – prose était toujours conçue comme la confrontation entre la structure versifiée et l'absence de celle-ci. Néanmoins, dès la fin du XIX^e siècle et plus encore au XX^e, la conception du poème en tant qu'ensemble de vers est écrasée (les mouvements d'avant-garde et leurs expérimentations textuelles se sont bien occupés de cette tâche). C'est ainsi qu'une théorisation comme celle de Van den Bergh reste limitée à une certaine étape : à notre avis, il faut remodeler les termes lorsque le poème cesse d'être une accumulation de vers plus ou moins mesurés.

L'indétermination entourant ce trait semble manifeste. Les affirmations comme celle d'Aullón de Haro (2005 : 23), assurant que le poème en prose consiste à l' « integración de contrarios », ne fournissent aucune clé quant à la réalisation textuelle de cette tension, même si nous pouvons comprendre le corpus théorique sous-jacent. Au vu de ce manque de précision, nous ne pouvons soutenir le principe de tension comme un marqueur générique au niveau de la brièveté ou l'unité organique. L'environnement poétique lors de la naissance du poème en prose était propice pour une telle catégorisation, car la dichotomie poésie – non poésie correspondait plutôt à une opposition vers mesuré – non vers. Pourtant, cette étape fut rapidement dépassée : même à la fin du XIX^e siècle le vers classique était déjà considéré un anachronisme, et à l'aube du XX^e presque personne n'en pratiquait. La tension déjà mentionnée implique toujours une conception manichéenne n'envisageant que le mètre et la prose sans mesure. Par conséquent, ce principe ne peut constituer un repère d'analyse valable ou concluante.

5.3.4. Le poème en prose et les arts plastiques : la peinture

Le poème en prose, dû probablement à sa nature polymorphe, s'est vu comparer souvent avec d'autres expressions artistiques hors la littérature. Nous avons déjà commenté les tentatives de certains critiques afin de relier ce genre à

la musique, tout en appliquant la terminologie de la composition musicale à la rédaction d'un poème en prose. De la même manière, la mode de fusionner les domaines artistiques arrive aussi à la peinture. Un nombre assez élevé de critiques propose l'inclusion de techniques picturales à l'écriture d'un poème ou, par exemple, l'interprétation de la forme d'un texte en prose à travers les critères d'analyse propres à la peinture. Historiquement, cette tendance surgit au XIX^e siècle, de manière parallèle à celle de la musique. Combe (1992 : 16) assure que, face au vers, à cette époque-là « d'autres critères de substitution semblent s'être spontanément imposés, comme celui de l'image, déterminant depuis Rimbaud et, surtout, le surréalisme ». Scott (1984 : 295) approfondit cet intérêt des poètes de la deuxième moitié du XIX^e siècle pour la composition picturale :

Pour les poètes romantiques et symbolistes, comme sans doute pour un grand nombre de poètes modernes, l'élément primordial du poème est l'image et le rôle fondamental du poète est de créer, en organisant ses images, une structure essentiellement suggestive.

En ce qui concerne le poème en prose plus spécifiquement, les critiques ont focalisé leur attention sur Bertrand la plupart des fois. Les efforts de cet écrivain pour faire du poème une œuvre picturale ont été amplement étudiés. D'après Scott (1984), *Gaspard de la Nuit* est parsemé de références à la peinture, dès le sous-titre (*Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*) jusqu'au choix des mots lui-même, dont l'agglomération usuelle rappelle les éléments d'un tableau. Les textes de Bertrand jouent avec « la présentation d'unités formelles en unités visuelles. [...] Le texte se présente sous forme de bloc intégral, le plus souvent visible dans sa totalité et entouré par les marges blanches de la page » (1984 : 300). Précédemment, Riese Hubert (1966 : 169) avait déjà posé la question :

Le problème fondamental du poème en prose a toujours été de trouver un substitut pour les qualités musicales qui se dégagent normalement de la versification traditionnelle. Or, on remarque dès *Gaspard de la Nuit* que les éléments visuels prédominent. En outre, les auteurs qui ont pratiqué le poème en prose possédaient le plus souvent une connaissance des arts plastiques et se préoccupant de questions d'esthétique.

Pourtant, l'analyse menée par Riese Hubert sous ces termes n'est pas, à notre avis, satisfaisante : elle reste circonscrite aux poèmes et aux œuvres choisis par le critique. Nous lisons, par exemple, « comme Bertrand donne plus de contours au décor, plus de suite aux gestes et mouvements, plus de mystère à l'atmosphère, « Le Cheval mort » évoque l'art pictural plus que « Harlem » » (1966 : 171). Bien que nous acceptions ce type d'étude, nous ne voyons pas la manière d'extrapoler ces termes au reste du corpus du genre. Le fait de souligner l'utilisation des palettes de couleurs chez Baudelaire ou Rimbaud, constitue-t-il la confirmation d'une intentionnalité picturale hypothétique de ces poètes ? Et, à la suite du procédé logique de Riese Hubert, sommes-nous vraiment autorisés à généraliser ce goût pour la peinture à tout le corpus du poème en prose ? Nous croyons voir, sous-jacente aux mots de Riese Hubert, la prise du courant Symboliste comme tendance principale du poème en prose, à l'image de ce que nous avons déjà commenté lors de la problématique avec le rythme. Ceci constitue de nouveau une erreur de corpus, car on oublie le poème en prose écrit hors l'ambiance Symboliste : quelle serait l'ambition picturale de Rebell, par exemple, et comment s'y manifesterait-elle ? Cet obstacle devient encore plus évident au XX^e siècle, où les techniques de composition littéraire se multiplient et le jeu avec les couleurs et la synesthésie en général reste déplacé à l'arrière-plan.

L'association du poème en prose et un courant artistique concret apparaît aussi dans Díaz Plaja (1956 : 22). Il assure que la primauté de l'image et du pictural dans le poème en prose est indéniable, et « en este sentido, el poema en prosa me parece inseparable del impresionismo. Y de un modo más concreto del impresionismo pictórico ». Même s'il s'agit d'un autre versant stylistique (l'Impressionnisme au lieu du Symbolisme), l'approche reste identique. On restreint tout un genre littéraire, le poème en prose, à un courant donné ; cette proposition est encore plus surprenante lorsque l'on prend en considération le polymorphisme caractéristique de ce genre. Si le poème en prose était véritablement lié à l'Impressionnisme, comment expliquerions-nous les autres variétés stylistiques tant du XIX^e siècle que du XX^e⁹¹ ? Que ferions-nous des poèmes en prose de Poictevin ou de Rebell, considérablement éloignés des techniques impressionnistes ?

Nous voulons conclure cette section en soulignant ce que pour nous reste le problème principal de toutes ces hypothèses : la focalisation extrême du critique. Aloysius Bertrand a beau avoir commencé le genre, il ne définit pas l'ensemble de manifestations artistiques qui y sont comprises. L'archétype d'écrivain Symboliste cherchera, bien sûr, la variété de couleurs prônée par Riese Hubert (1966), mais l'histoire de la littérature ne s'est pas arrêtée à cette époque-là. Un nombre non négligeable de courants stylistiques ne s'intéresse pas à l'exploitation de la palette du peintre : sauf l'ambiance Symboliste, nous

⁹¹ Nous nous intéressons à la différence visible de traitement entre les poèmes en prose du Surréalisme et ceux des Impressionnistes dans le texte de Díaz Plaja lui-même (1954 : 24). Il mentionne leur existence, mais nous n'y trouvons aucun jugement de valeur (présent, par contre, lors du commentaire des Impressionnistes) : « Es evidente que las fórmulas que propugnan la sinceridad – a veces brutal – de la expresión – hacia el subconsciente o hacia la angustia – se apoyan en la estrofa irregular del verso no medido, en el verso no sujeto a ritmo alguno, capaz de dar libre fluencia de lo espontáneo ». L'acquiescement de sa présence dans l'histoire de la littérature ne résout pas, malheureusement, la question de l'analyse globale du poème en prose.

ne voyons pas une volonté claire de jeu avec les tons, les nuances, les correspondances baudelairiennes en général. D'autre part, nous pouvons accepter que la volonté de présentation visuelle en bloc de Bertrand ait un rapport indéniable avec la brièveté commune à tous les poèmes en prose. Toutefois, l'apparition d'autres poèmes où le texte s'élargit au-delà d'une page (ce qui a lieu déjà au XIX^e siècle, par exemple dans Cros, Poictevin ou Rebell) fait de cette ressource technique bertrandienne une option et non pas un commandement. Du fait que les études menées par les critiques envisageant le poème en prose comme une production picturale restent partielles quant au corpus d'œuvres analysables, nous ne pouvons soutenir aucune de ces théories en guise de description globale du genre.

5.3.5. Conclusion

Comme nous avons déjà avancé à la fin du chapitre précédent, l'ensemble de théories portant sur un trait spécifique du texte ne sont pas capables de résoudre le problème d'une conceptualisation générique globale du poème en prose. Les écrivains peuvent avoir prôné, selon l'époque, une utilisation concrète de certaines figures rhétoriques, une disposition particulière des phrases et des paragraphes, une dualité thématique ou l'application de certains procédés techniques qui nous font penser à ceux de la peinture. Toutefois, ces ressources restent, malgré les critiques, distinctives d'une ou plusieurs branches stylistiques du poème en prose et, en conséquence, circonscrites à celles-ci.

L'importance du Symbolisme par rapport au poème en prose est indéniable : c'est au sein de ce courant que le genre est né. Baudelaire, à la suite de Bertrand, va offrir les piliers sur lesquels les poètes postérieurs construiront leurs poèmes en prose ; la naissance du genre reste donc marquée par l'œuvre du père du Symbolisme. Il est séduisant, au vu de la quantité de poèmes en

prose publiés à cette époque, de relier à jamais les marques de style de cette branche à la totalité du corpus du genre. Toutefois, nous, en tant que critiques, devons élargir notre horizon d'analyse : au-delà des frontières du Symbolisme il y a une énorme production de poèmes en prose. Notre corpus d'écrivains illustre cette variété même au XIX^e siècle. Cros et Krysinska participent de l'ambiance Symboliste mais le premier reste plus libéré quant à la forme que Krysinska, qui inclut certaines ressources techniques à la mode dans la vague Symboliste des années 1880. Poictevin et Rebell, par contre, ils diffèrent non seulement des Symbolistes mais aussi de chacun. L'éventail de possibilités s'ouvre au XX^e siècle : Cubisme, Surréalisme, Dada et d'autres manifestations d'avant-garde vont dynamiter la conception du poème en prose comme genre formellement fermé.

À quoi bon continuer les études ne prenant en considération que les ressources techniques utilisées par une seule branche artistique ? Nous avons pu constater que, pour chaque hypothèse de ce genre, nous sommes capables de trouver des exemples entrant en collision avec celle-ci. Les théories se voulant universelles ne peuvent comprendre toutes les manifestations du poème en prose : comment les analyses ne partant que d'un trait concret pourraient-elles fournir une réponse globale aux énigmes du genre ? La difficulté, voire l'impossibilité, nous semble évidente. Par exemple, Bertrand a beau utiliser les refrains et les couplets dans *Gaspard de la Nuit*, une large portion d'écrivains ne montre aucun intérêt lors de la composition de leurs poèmes en prose. Nous voulons montrer la stérilité théorique de prendre un seul auteur ou œuvre et les élever à la catégorie de paradigme du genre : nous trouverons toujours des positions artistiques divergentes et même opposées.

5.4. Conclusion globale du chapitre

Nous finissons ici le parcours des théories les plus saillantes lors de la caractérisation générique du poème en prose. L'étude que nous avons menée constitue une tentative de comprendre non seulement les systèmes se voulant universels mais aussi ceux qui ne s'approchent que d'un trait individuel. Quel que soit le cas, nous constatons en général une certaine partialité du côté des critiques. Nous avons été capables de trouver des exceptions démantelant, malgré les théoriciens, les ensembles de prémisses exposées. Lorsque l'on peut signaler des écrivains et des ouvrages échappant à la description du poème en prose qui correspond, nous croyons avoir le droit de refuser l'acceptation de ces théories. S'il fallait préciser la cause définitive derrière l'approbation d'un postulat se voulant universel, nous dirions sans hésitation qu'il doit être extrapolable à la totalité du genre. Comment pourrions-nous soutenir n'importe quelle thèse, si celle-ci est incapable d'accueillir toutes les manifestations stylistiques sous l'étiquette de poème en prose ? Même si cette position implique une confrontation avec une large quantité de critiques, elle est d'après nous la seule concevable lors d'une catégorisation générique correcte pour le poème en prose.

L'énorme difficulté sous-jacente à cette tâche provient du polymorphisme du genre, ce qui nous semble clair. Le poème en prose a été capable de s'éloigner de soi-même dans toutes les directions possibles : les écrivains ont toujours su la manière de trouver une nouvelle configuration esthétique rompant les liens avec le contexte littéraire. Rousselot, lors de sa réponse à l'enquête célèbre de *Le Pont de l'Épée* (Chambelland et Dumontet, 1961 : 5), résume magnifiquement ce que nous voulons exprimer :

Il ne saurait être question d'affirmer qu'il [le poème en prose] ait ses lois précises, quoi qu'en aient pu dire un Baudelaire ou un Max Jacob. Car en

fin, depuis Aloysius Bertrand, il s'est écrit des milliers de poèmes en prose dont on serait bien incapable de formuler le plus petit commun dénominateur [...] sans que l'on puisse pour autant cesser de les distinguer aussi bien de la poésie qui chante et vole que de la prose qui « cause ».

Dans le chapitre suivant nous allons proposer, vus les échecs et les réussites des théories déjà montrées, notre hypothèse concernant la configuration générique du poème en prose. Nous essayerons de regrouper sous un même ensemble de prémisses théoriques toutes les manifestations stylistiques du genre. Ceci comporte de même l'élaboration d'un modèle d'analyse que nous exposerons plus tard.

6. LA SUBVERSION AUCTORIALE COMME JUSTIFICATION DU GENRE : ONTOLOGIE DU POÈME EN PROSE.

« Liberté, c'est fécondité »⁹²

6.1. Notre postulat : le poème en prose comme « libération ». La catharsis de l'auteur.

Tout au long de cette thèse nous avons observé que les théories essayant d'expliquer le poème en prose d'un point de vue purement formaliste présentent, en général, un ou plusieurs défauts par rapport à une possible description globale du genre. Certains systèmes sont plus complets, d'autres restent plus vagues. Pourtant, dans le chapitre précédent nous avons constaté que dans les postulats de n'importe quelle théorie nous trouverons souvent un ou plusieurs détails empêchant celle-ci de devenir globale. La cause de ces problèmes reste, évidemment, le polymorphisme du genre, qui s'est chargé de dynamiter une à une toutes les propositions des critiques.

La théorie des genres traditionnelle s'appuie principalement sur l'analyse de la forme d'une œuvre concrète. Ceci représente une entrave lors de l'étude du poème en prose. Crespo (1966: 3) assure que, si on essayait d'aborder le poème en prose d'après un formalisme stricte comme celui de la théorie des genres, les résultats seraient catastrophiques du point de vue d'une analyse opérante :

Caeríamos fatalmente en la desalentadora conclusión de que el poema en prosa no es más que la incorporación a la prosa de determinados

⁹² Citation de Guyau (1884: 243).

valores formales del verso. Quienes emprenden este camino hablan del ritmo, de los acentos, de las aliteraciones y de otra serie de factores hasta el extremo de dar la impresión de que está hablando de versos fallidos o disueltos en la frase.

Outre les réticences que nous avons déjà exposées⁹³ à propos de l'existence d'une échelle de « poéticité » où l'on pourrait ordonner les genres selon la quantité de ressources rhétoriques employées, nous voulons insister sur les changements esthétiques du poème en prose depuis sa naissance. Ces variations dans le style et dans la forme des poèmes en prose ont été énormes, comme nous avons pu constater même dans le laps de temps couvert par les écrivains de notre corpus. Alors, si nous considérons le genre dans sa totalité, comment pourrions-nous tailler sur le même modèle d'analyse les œuvres de Bertrand, de Mallarmé, de Rebell et des Surréalistes du XX^e siècle, lorsque leurs différences esthétiques sont colossales ? Il nous semble évident que les poètes ont employé des ressources formelles pouvant appartenir aussi à la poésie versifiée d'après le courant esthétique où ils sont encadrés⁹⁴, ce qui fait naître des divergences formelles souvent extrêmes. En conséquence, une telle vision globale de l'ensemble nous empêche d'analyser la totalité du corpus du genre sous la perspective d'une branche esthétique uniquement.

De notre point de vue, le défaut des théories d'analyse déjà exposées a deux visages. En plus de la volonté formaliste, qui se voit inopérante, nous croyons qu'il y a, de l'autre côté, une absence plutôt qu'une erreur. Il s'agit, d'après nous, de l'acceptation implicite du poème en prose en tant que forme

⁹³ Voir la section 4.2. *Questionnement de l'existence et du statut générique du poème en prose.*

⁹⁴ Cette idée est présente aussi en Decaunes (1984 : 7 – 8) : « la plupart des errements ou des échecs dans ce domaine [l'analyse formelle du poème en prose] viennent de ce que les auteurs, tout préoccupés d'effets littéraires, n'ont pas su renoncer, pour écrire leurs poèmes en prose (ou ce qu'ils tenaient pour tels) à l'arsenal poétique dont ils faisaient usage quand il s'agissait de poèmes en vers ».

littéraire détachée d'une ontologie concrète : pourquoi choisit-on le poème en prose ? Quelles sont les motivations des écrivains pour pratiquer le poème en prose et non pas, par exemple, le vers traditionnel, la nouvelle, le roman ou le conte ? Nous croyons que ces questions, généralement absentes des analyses formelles, sont d'une importance totale, car leurs conséquences textuelles vont déterminer la forme de l'œuvre tout entière. Les prémisses d'une théorie d'analyse ne rendant compte de ces questions, nous allons le justifier, ne pourront être jamais universelles.

Notre hypothèse consiste à affirmer que le poème en prose est accueilli par les auteurs qui le pratiquent comme un genre libérateur ou cathartique. Le poème en prose apparaît comme le lieu où l'écrivain peut donner libre cours à son individualité et à son génie artistique à l'abri des obstacles d'une préconfiguration générique fournie par la tradition littéraire. Cette libération surgit d'une volonté de subversion traversant le genre qui se montre capable, d'après nous, de répondre aux questions précédentes. Nous essayerons de justifier cette approche, d'un côté, à travers les témoignages des critiques étudiant cette question et, de l'autre côté, de la présence de cette attitude subversive chez les écrivains en général et ceux de notre corpus en particulier.

La théorie des genres a fait preuve, tout au long de l'histoire de la littérature, d'une hiérarchisation et d'un prescriptivisme évidents, comme nous avons déjà commenté⁹⁵. D'après Stalloni (1997 : 10 - 11) cette caractéristique est une illustration du fonctionnement des classes sociales :

Le genre délimite un premier niveau par rapport à l'espèce, elle-même divisée en familles ou en classes, elles-mêmes réparties en groupes ou cellules, elles-mêmes composées d'unités ou d'objets et ainsi de suite. La

⁹⁵ Voir le chapitre 1. *Le poème en prose et ses relations avec la théorie des genres.*

notion reproduit donc une réalité sociale, culturelle – et quasi idéologique –, celle de l'organisation humaine sous sa forme pyramidale.

La modernité imprègne la littérature d'une volonté de renouvellement. Ce n'est pas par hasard que la deuxième moitié du XIX^e siècle (et de manière même plus évidente tout au long du XX^e) l'art fait l'effort de trouver de nouveaux chemins, des moyens d'expression plus personnels d'où l'individualité artistique de l'écrivain puisse émaner. De nombreux critiques témoignent de ce fait : nous allons en récupérer quelques-uns.

La décadence progressive du vers mesuré est un sujet de commentaires très fécond vers la fin du XIX^e siècle. Nous trouverons assez de critiques qui se font l'écho du changement de paradigme quant à l'écriture poétique. Guyau, par exemple (1884 : 172), exprime le goût pour l'expérimentation des romantiques, qui vont commencer la quête d'un langage poétique plus convenable aux états de l'âme moderne :

Le mètre, transformé depuis les Grecs et les Latins, bouleversé de nos jours même par l'école romantique, a-t-il de longues chances de durée et de vie ? [...] Pourquoi le sentiment poétique resterait-il, comme il l'a été aux anciennes époques de l'histoire, nécessairement lié à une certaine forme rythmique et musicale ?

Si l'expression la plus intime de l'âme du poète n'est plus une structure concrète comme le vers classique, l'éventail de possibilités devient ouvert. Ce qui nous intéresse de l'opinion de Guyau, vu le sujet de cette thèse, reste la défense de la prose comme véhicule du lyrisme (1884 : 176) : « La prose, ce qu'il y a de plus relatif et de plus mobile dans le langage, semble mieux convenir pour l'expression de nos idées modernes, si changeantes elles-mêmes ». Cette approche est véritablement révolutionnaire, car tout au long de l'histoire de la

littérature le lyrisme ou l'intimité n'ont été exprimés que par le biais du vers mesuré. Ce contexte va favoriser, évidemment, l'expansion du poème en prose. Un argument similaire est aussi exposé par Brunetière (1884 : 214), ce qui renforce l'idée de ce sujet étant une question brûlante vers la fin du XIX^e siècle. Pour celui-ci, le vers classique n'est qu'une manière de présenter la poésie et, par conséquent, il reste susceptible d'être substitué par d'autres formes de structuration textuelle :

Nous ne voulons ici constater que deux choses : l'une, que les vers, et surtout dans nos langues modernes, n'expriment rien au fond qui ne se puisse exprimer en prose, et l'autre, qui en découle comme une conséquence nécessaire, que les vers valent donc à peu près uniquement que par la forme⁹⁶.

Barrès (1885 : 146) dépeint l'ambiance littéraire où le poème en prose naît et se développe. Il précise qu'après le Romantisme, les écrivains du Réalisme et l'école naturaliste de Zola, la tendance majoritaire est devenue le pessimisme. Ces écrivains fondent leur esthétique sur une projection de leur subjectivité, qui n'est qu'une déformation de la réalité : « Nous projetons au Néant extérieur l'image de notre essence intime, puis croyant à l'existence réelle de cet univers qui n'est que le reflet de notre Moi, nous souffrons de ses incohérences ». La disparition du vers mesuré dans cette atmosphère artistique ne nous surprend

⁹⁶ Néanmoins, et malgré cette apologie apparente du poème en prose comme l'un des véhicules possibles de la poéticité, il est curieux d'observer la défense presque farouche élaborée par Brunetière lui-même au sujet de la rime et ses relations avec le lyrisme (1884 : 217) : « C'est vraiment, en effet, la rime qui gouverne la constitution du vers français et, dans toute œuvre vraiment lyrique, c'est l'entrelacement des rimes qui doit gouverner la constitution de l'ensemble ». Le paradoxe formé par cette affirmation par rapport à la citation déjà présentée nous semble manifeste : Brunetière semble assurer que les idées poétiques peuvent être mises en prose mais, en même temps, la rime reste indispensable pour l'expression du lyrisme. Nous ne sommes capables d'en fournir qu'une explication : ces mots pourraient constituer une attaque contre le vers libre, qui naissait à cette époque-là.

pas ; de la même manière, le développement du vers libre et du poème en prose dans ce contexte nous semble aussi logique. Les écrivains fin-de-siècle ne se sentent pas représentés par les manifestations esthétiques précédentes. En conséquence, ils devront chercher de nouveaux chemins grâce auxquels ils puissent refléter fidèlement leur intériorité. Kahn va prendre le relais plus tard (1897a : 6). Il va assurer qu'il y a, à cette époque-là, une véritable volonté d'éloignement des générations précédentes. Ce désir d'émancipation est manifesté à travers le style et la configuration formelle des œuvres récemment publiées : « Si l'oreille des romantiques différait de celle des classiques, la nôtre a d'autres besoins que les leurs ».

Nous trouvons aussi chez Vielé-Griffin (1889 : 11), à propos de la naissance du vers libre, l'acceptation des configurations poétiques surgissant à ce moment-là. Ces formes nouvelles, pouvant d'après lui coexister avec les formes classiques de la poésie, sont tout à fait valables en ce qui concerne la manifestation du lyrisme :

Le vers est libre ; - ce qui ne veut nullement dire que le « vieil » alexandrin [...] soit aboli ou instauré ; mais - plus largement - que nulle forme fixe n'est plus considérée comme le moule nécessaire à l'expression de toute pensée poétique.

À mesure que nous nous approchons de la fin du XIX^e siècle, nous constatons les fruits qui résultent des expériences avec le poème en prose et le vers libre. Une nouvelle atmosphère de régénération poétique peut être sentie, ce qui sera l'objet des opinions les plus diverses d'après l'individu et l'école poétique à laquelle celui-ci s'adhère. La célèbre enquête menée par Huret (1891) en constituera un très bon témoignage : on réunit ici des écrivains appartenant à des styles littéraires radicalement différents. En conséquence, leurs commentaires quant au renouvellement de la poésie seront souvent divergents.

Par exemple, Mallarmé (1891 : 56 - 57) réunit le contexte historique et l'évolution artistique dans cette maxime : « Dans une société sans stabilité, sans unité, il ne peut se créer d'art stable, d'art définitif ». À propos de la dichotomie vers - prose de cette époque-là, l'opinion de ce poète est du moins particulière (1891 : 57). Elle nous laisse entrevoir une autre fois l'amplitude de l'éventail de positions prises concernant ce sujet et, plus particulièrement, l'indéfinition généralisée de termes tels que « genre » ou « rythme » :

Le vers est partout dans la langue où il y a rythme [...]. Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes. Mais, en vérité, il n'y a pas de prose : il y a l'alphabet⁹⁷, et puis des vers plus ou moins serrés, plus ou moins diffus. Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification.

Les expérimentations concernant la quantité syllabique à l'intérieur de la structure du vers constituent l'un des sujets les plus discutés dans cette enquête. Morice (1891 : 89) en opine que « les si longs vers [ceux de quatorze syllabes] me font l'effet de la prose rythmée ». Régnier, d'un esprit plus ouvert, suggère (1891 : 94) que « la liberté plus grande : qu'importe le nombre du vers, si le rythme est beau ? ». Verlaine (1891 : 62), connu précisément par la variété de ses vers, délimite cependant une frontière très claire séparant ses expériences avec les vers plus longs que l'alexandrin et celles menées par d'autres écrivains. L'attitude de Verlaine à l'égard de ceux-ci reste étonnamment méprisante :

Je ne regrette pas mes vers de quatorze pieds ; j'ai élargi la discipline du vers, et cela est bon ; mais je ne l'ai pas supprimée ! Pour qu'il y ait vers, il faut qu'il y ait rythme. À présent, on fait des vers à mille pattes ! Ça

⁹⁷ Cette vision atomique de la littérature nous fait penser aux prémisses musicales de René Ghil dans son œuvre *Traité du Verbe* (1886). Pour cet écrivain, chaque lettre possédait une résonance particulière qui, entrelacée dans l'ensemble du mot et de la phrase, créait un tissu sonore comparable à celui de la polyphonie de la Renaissance et du Baroque.

n'est plus des vers, c'est de la prose, quelquefois même ce n'est que du charabia.

Leconte de Lisle, le père de l'école parnassienne et célèbre par sa défense du travail dur sur la forme du vers, manifeste une position (assez logique, d'autre part) contre cette sorte de vers long (1891 : 280) : « Je leur demande pourquoi, quand ils font deux phrases de quinze pieds, sans rime, ils s'acharnent à appeler cela des vers ? C'est de la prose tout bonnement ». Nous avons vu que le sujet est d'actualité et qu'il provoque des opinions opposées. Quelques années plus tard, Mallarmé (1894 : 371 - 372) soutient que cette rénovation arrive même au vers classique. Celui-ci peut renaître grâce aux explorations au-delà de ce que l'on considérait auparavant comme les limites de la poésie : « Maintenant, grâce à des repos balbutiants, voici que de nouveau peut s'élever, d'après une intonation parfaite, le vers de toujours, fluide, restauré, avec des compléments peut-être suprêmes ».

Nous voulons récupérer le commentaire de Friedrich (1956 : 45). Cet auteur aborde le sujet de la rénovation poétique de la fin du XIX^e siècle. Dans son analyse, il va décrire enfin l'ambiance de subversion contre la tradition héritée à cette époque-là que nous venons de montrer. Friedrich va relier la recherche de la dissonance chez Baudelaire, le désagréable chez Lautréamont ainsi que le goût pour l'humour noir et l'absurdité de la fin du XIX^e siècle et le commencement du XX^e. Pour lui, ces sujets-ci ne sont qu'une évolution du grotesque romantique :

Estas teorías románticas [...] forman parte de los « estigmas » de que habla Baudelaire y señalan el camino en el que habremos de encontrar las « alerquinadas » de Verlaine, la poesía funambulesca de Rimbaud y de Tristan Corbière, el « humor negro » de los surrealistas y de su

antecesor Lautréamont, y finalmente las absurdidades de los más modernos.

Pour conclure, Steiner (1976 : 44) propose que la crise des ressources poétiques traditionnelles du XIX^e siècle a pour origine « la conciencia de la brecha entre el nuevo sentido de la realidad psicológica y las antiguas modalidades del discurso retórico y poético ». Pour lui, les écrivains les plus innovateurs, ceux qui donnaient libre cours à leur subjectivité et qui exploraient leur « moi » intérieur⁹⁸, ils vont chercher la rupture volontaire avec les modèles classiques d'écriture car celle-ci n'était pas capable de représenter leur univers intime (1976 : 44) :

[Ces poètes] se dieron cuenta de que la sintaxis tradicional organiza nuestra percepción en esquemas lineales [...]. Estos esquemas deforman o sofocan el juego de las energías inconscientes, la multitudinaria vida interior.

Suite à ces témoignages, nous pouvons constater que la fin du XIX^e siècle et l'avènement du XX^e est une époque marquée par l'expérimentation. Le poème en prose naît et se développe dans ce contexte de recherche personnelle mais aussi artistique, d'innovation, de renouvellement poétique. Dans notre hypothèse, nous postulons que le poème en prose apparaît aux écrivains comme un moyen d'évasion, un endroit sans préconfigurer où les poètes peuvent exprimer pleinement leur individualité artistique.

Les idées que nous venons de montrer restent peu spécifiques ; elles font référence à l'ambiance littéraire globale sans focaliser sur un genre en particulier. Même s'il s'agit encore d'une opinion quant à la poésie en général, nous voulons inclure ici les idées présentées par Blin lors de son introduction

⁹⁸ Cette exploration de l'intimité poétique provoquera à cette époque-là la généralisation de la pratique du récit onirique.

aux *Petits poèmes en prose* de Baudelaire (1946 : 15 - 16). La configuration poétique posée ici est, à notre avis, sous-jacente à la conception du poème en prose que nous soutenons. Cet auteur attaque l'idée du poème en prose en tant que regroupement d'effets rhétoriques appliqués à une prose simple (postulat dont on pourrait conclure que le poème en prose ne présente aucune différence avec la prose poétique). Blin propose une approche tout différente, fondée sur l'acceptation du caractère contestataire de la poésie à cette époque-là :

Si on définit la poésie non par l'accord d'un sens avec un dessin, mais par une attitude idéaliste ou subversive, par la gratuité de certaines suggestions et la pureté de certaines visions, par un certain charme natif et l'ironie de certains dépaysements, on ne la compromettra plus nécessairement avec le vers, pas plus qu'avec les schémas artificiels de la prose métrique.

Le fait qu'une telle conception poétique apparaisse dans l'introduction d'un recueil de poèmes en prose n'est pas, pour nous, banal. Bien que les idées de Blin portent sur la poésie de façon globale, nous ne pouvons négliger qu'elles font référence à la poéticité des textes de Baudelaire. Nous croyons qu'il s'agit, donc, d'un témoignage primordial de l'attitude subversive des écrivains de poèmes en prose.

Toutefois, nous ne sommes pas les premiers à formuler une opinion abordant plus précisément le rôle du poème en prose comme genre de la subversion dans le panorama des genres littéraires. Certains auteurs ont exposé des théories reliant les concepts de poème en prose et attitude subversive. Nous allons les montrer afin de discerner la manière dont ces deux notions interagissent.

Le premier critique dont nous pouvons attester l'union explicite et spécifique de poème en prose et subversion est Bernard (1959). Même si ses intuitions par rapport au fonctionnement ou à la structuration du genre peuvent être remises en cause⁹⁹, nous croyons fermement que son inclusion du concept d'anarchie au sein de l'ontologie du genre lui-même est une véritable rénovation en ce qui concerne l'analyse du poème en prose. À l'image du commentaire que nous avons déjà fourni, Bernard fonde sa théorie sur le contexte romantique de révolution contre les lois fossilisées de la poétique classique où le poème en prose surgit (1959 : 11) : « Le poème en prose est né d'une révolte contre toutes les tyrannies formelles qui empêchent le poète de se créer un langage individuel ». Cette révolte est motivée par l'attitude subversive de l'écrivain vis-à-vis tant de son contexte historique que de la tradition littéraire, comme nous avons soutenu de même. Pourtant, l'anarchie sous-jacente au poème en prose n'est pas chaotique sinon créatrice. Le poète, s'éloignant consciemment des dictées de la tradition qu'il hérite, doit fournir un nouveau cadre théorique à partir duquel son œuvre puisse être expliquée. Il s'agit du besoin d'organisation du poème en prose¹⁰⁰ qui, plutôt que s'adapter aux moules des autres courants, émane de l'intérieur de l'œuvre elle-même, soumise celle-ci aux préceptes strictement individuels de l'auteur (1959 : 13) :

Le poème en prose renferme un principe anarchique et destructeur, puisqu'il est né d'une révolte contre les lois de la métrique et de la prosodie [...] mais toute révolte contre les lois existantes est obligée très vite, si elle veut faire une œuvre viable, de remplacer ces lois par d'autres, sous peine d'arriver à l'inorganique, à l'informe.

⁹⁹ Nous avons déjà discuté les idées de Bernard quant aux critères de délimitation du poème en prose dans le chapitre 2, et nous avons avancé une critique à la double voie de composition dans la section 5.2.3 qui sera complétée dans 6.3.

¹⁰⁰ Nous avons déjà exploré cette notion dans 4.1. *Organisation interne du genre*.

Cette organisation interne comporte une conséquence par rapport à l'étude du genre que l'on ne peut pas négliger. Elle provoque qu'une analyse efficace du poème en prose ne puisse être exécutée qu'en prenant en considération le contexte historique de l'écrivain. Par conséquent, les études menées d'après la perspective de la théorie des genres traditionnelle restent limitées. À notre avis, les lois internes mises en marche par un auteur spécifique prendront tout leur sens dès que le critique trouve, en examinant le contexte artistique de l'écrivain, les configurations littéraires héritées contre lesquelles celui-ci se rebelle. Si ce n'était pas le cas, de quelle manière pourrions-nous justifier le choix stylistique absolument individuel de la plupart d'écrivains de poèmes en prose, voire le polymorphisme du genre ? Quels arguments pourrait fournir le critique pour expliquer la mutation radicale continue du poème en prose sinon la révolte personnelle de l'auteur contre la tradition qu'il reçoit ? Nous allons offrir un modèle d'une telle analyse plus tard où nous essayerons de prouver l'existence de ce processus de reconfiguration artistique dans les poètes de notre corpus¹⁰¹.

Guiette (1964) développe une étude portant exclusivement sur le poème en prose baudelairien. Toutefois, il nous semble que certaines conclusions qu'il en tire ne restent pas particulières à ce poète : elles peuvent être extrapolables à d'autres écrivains. D'après Guiette, Baudelaire refuse volontairement les jeux rythmiques, le découpage en couplets et la structuration rigide qu'il pourrait avoir conservés du *Gaspard de la Nuit* de Bertrand, son œuvre de référence. En plus, cet éloignement évident du précurseur présente aussi des conséquences à deux niveaux : celui de la thématique et celui de la forme. Concernant les sujets traités par Baudelaire, Guiette (1964 : 851) signale la perte du pittoresque bertrandien en faveur d'une mise en valeur de la quotidienneté : « C'est dans le

¹⁰¹ Voir les sections 6.2 et 6.3 de cette thèse.

quotidien, dans la « modernité » de la vie qu'il veut révéler l'insolite, dans l'ironie, dans l'imprévu, la désinvolture de la prose ». Cette volonté d'exprimer le quotidien, le difforme ou la saleté de la ville implique, à notre avis, une résolution manifeste visant à subvertir le langage associé au lyrisme traditionnel de la part de Baudelaire. L'exploration thématique, entreprise par cet écrivain depuis *Les Fleurs du mal*, est couronnée dans les *Petits poèmes en prose* par une certaine ambigüité formelle. À ce sujet, Guiette (1964 : 851) estime que « pour Baudelaire, le poème en prose est moins une forme qu'un volontaire effacement de la forme ». En définitive, « le problème consiste [...] à narguer le ton de la haute poésie¹⁰², à en répudier tous les signes extérieurs et même les structures apparentes » (1964 : 852). Cette volonté d'éloignement des ressources formelles de la poésie traditionnelle, n'est-elle pas une illustration parfaite de l'attitude subversive dont nous discutons ? Bien que Guiette focalise son étude sur Baudelaire, nous croyons que les procédés de détachement artistique des précurseurs qu'il décrit peuvent être repérés aussi dans la plupart d'écrivains de poèmes en prose.

Ce concept va réapparaître plus tard dans Breunig (Caws & Riffaterre, 1983). Cet auteur expose que le poème en prose et la notion de subversion sont étroitement unis, à tel point que de ce binôme émane la cause de la naissance du poème en prose précisément en France. L'emplacement géographique de la création du genre est justifié, d'après Breunig (1983 : 3), par l'attitude subversive de Rimbaud face aux lois rigides de la poésie classique française :

¹⁰² L'assomption du vers classique en tant que « haute poésie » et, conséquemment, le fait de sous-estimer la pratique du poème en prose, le considérant donc une forme de qualité mineure, devient une idée récurrente au XIX^e siècle dont quelques critiques comme Guiette donnent leur témoignage. Nous trouvons aussi dans Monroe (1987 : 24) qu'au XX^e siècle, lorsque la pratique du poème en prose était plus répandue qu'au XIX^e, « prose now occupies the terrain of poetry, and its conquest may itself be seen as an aesthetic projection of the bourgeoisie's triumph over aristocracy ».

« The revolt of one poet in particular, Arthur Rimbaud, against the yoke of French prosody ». Baudelaire, d'un côté, va écrire ses poèmes en prose tout en coexistant avec les exigences de la métrique classique, les *Petits poèmes en prose* ayant été écrits en même temps que *Les fleurs du mal*. Toutefois, dans le cas de Rimbaud, « on the contrary, the prose poem became a necessity [...], the only form of expression that remained after the rejection of the conformities imposed by the meter and rhyme of the French poetic language » (1983 : 4). À notre avis, l'assomption du poème en prose comme la forme la plus apte à donner libre cours à l'individualité artistique du poète n'est pas, cependant, exclusive de Rimbaud. Suite à notre hypothèse, cette notion sera partagée par tous les écrivains de poèmes en prose tant du XIX^e siècle que du XX^e. Une idée similaire à celle de Breunig apparaît plus tard dans Lehman (2003 : 48). Pour ce critique, la recherche de liberté des poètes devenue manifeste dans le poème en prose est stimulée par les possibilités formelles du genre. Du fait qu'il n'y a pas de règles ou de schémas communs, les auteurs de poèmes en prose perçoivent le genre comme un véritable repos des exigences de la poésie classique :

Writing in prose you give up much, but you gain in relaxation, in the possibilities of humor and incongruity, in narrative compression, and in the feeling of escape or release from tradition or expectation. The prose poem can feel like a holiday from the rigors of verse¹⁰³.

Terdiman (1985) ouvre une voie critique quant au poème en prose assez intéressante qui sera suivie plus tard par Monroe (1987). Il s'agit de la mise en

¹⁰³ Cernuda (1970 : 188) explore aussi, au sujet d'une comparaison entre l'œuvre poétique et la production prosaïque de Juan Ramón Jiménez, l'idée du poème en prose comme le genre le plus libre du panorama littéraire. La prose « permite a su avasalladora personalidad más libre curso literario. Ahí recuerdos, retratos, paisajes, pueden aliarse mejor con el yo que los ofrece, y no exigen en tanta medida, como sí lo exige el verso, cierta despersonalización [...]. En la prosa, por poética que sea, hay algo menos severo, y permite a lo accidental del personaje humano afirmarse directamente tras las palabras ».

exergue du caractère politique présente au sein du poème en prose, dès sa conception la plus primordiale. D'après les idées de Terdiman (1985 : 268), la subversion du poème en prose est l'image d'une lutte ayant des composants politiques et sociaux :

The celebration of the individual which became the sign of so much counterdiscursive cultural production in this period [le XIX^e siècle] appears almost as if it had been invented in pure reaction against the dominant discourse which the state regulated and represented.

Notre hypothèse suit un chemin très proche à celui de Terdiman. Nous verrons plus amplement dans la section correspondante¹⁰⁴ que les écrivains s'approchant du poème en prose au XIX^e siècle, sauf quelques exceptions, vivaient en quelque sorte une certaine marginalité sociale ou artistique. D'une manière générale, ils étaient voués à l'ostracisme littéraire plutôt qu'à la gloire des arts : les quatre poètes de notre corpus en sont une preuve. Les idées exposées par Terdiman vont être fécondes : l'argumentation de Monroe sera développée à partir du prisme de la présence d'une subversion politique dans le poème en prose.

Monroe déploie, dans son œuvre *A Poverty of Objects. The Prose Poem and the Politics of Genre* (1987), un véritable corpus de commentaires portant sur les implications idéologiques de la pratique du poème en prose. Cet auteur fonde son opinion sur la croyance que le poème en prose possède un certain « special potential [...] for an analysis of the interpenetration of the aesthetic and the sociopolitical » (1987 : 21). Monroe développe ce sujet depuis une large variété de points de vue ; nous allons remarquer quelques aspects de sa théorie. De

¹⁰⁴ Section 6.2.

manière générale, nous pouvons condenser le positionnement idéologique de ce critique dans la citation suivante (1987 : 12) :

[Le poème en prose] has consistently served as a reminder, by means of its self-thematizations and its foregrounding of the relationship between form and content, of ongoing antagonistic social relations and of sociopolitical impasses and exclusionary literary [...] practices that remain to be overcome.

Le poème en prose est présenté, donc, comme le genre le plus approprié lors de l'expression des conflits sociaux et politiques des écrivains. Le genre est capable, en plus, de matérialiser ces luttes à différents niveaux (sémantique mais aussi stylistique ou rhétorique), comme nous postulons dans cette thèse. La conséquence inévitable qui se dégage de ce fait est que le poème en prose va illustrer ces conflits dans l'aspect formel : le polymorphisme du genre trouve ici sa justification. Nous pouvons en tirer aussi une explication pour les incursions des auteurs de poèmes en prose dans d'autres genres comme le fragment ou le conte (et les problèmes de catalogage générique que ceci comporte) ; le poème en prose devient, d'après Monroe (1987 : 16), « a critical, self-critical, utopian genre, a genre that tests the limits of genre ». De même, cette volonté de « dépassement » générique est l'image de la subversion auctoriale au sein du poème en prose, ce qui sera précisé par Monroe (1987 : 19) en se souvenant de Terdiman (1985) :

Exemplifying the symbolic, « counter-discursive » resistance to dominant culture which Richard Terdiman has recently examined in nineteenth-century France, the prose poem is the literary genre in which the repressed and buried reality of this struggle manifests itself most explicitly in terms of the ongoing struggles *among* genres.

En ce qui concerne la forme du texte, le fait d'utiliser le poème en prose comme illustration des conflits des écrivains avec la société et la politique comporte une autre conséquence. Monroe croit, et nous sommes d'accord, que l'ouverture de ce genre, voire sa capacité d'accueillir des ressources dont l'inclusion dans le lyrisme traditionnel était impossible, reste une image parfaite de cette volonté de rébellion auctoriale contre la culture héritée (1987 : 22) :

Because it gestures toward opening up literature to prosaic speech, themes, and subject matter previously considered unworthy of aesthetic attention, the prose poem serves to legitimate and, at the same time, to undermine literary culture.

Par conséquent, la définition générique du poème en prose que Monroe peut offrir reste vague, très primitive. Nous voyons qu'il esquisse quelques caractéristiques formelles comme la brièveté ou la condensation textuelle (discutable d'après nous). Pourtant, outre ces traits, Monroe se contente d'opposer le poème en prose au roman, du fait que l'un est court et l'autre plus long, mais les précisions formelles s'arrêtent là (1987 : 31) :

Brief, condensed, interruptive, the prose poem asks to be defined both by its formal opposition to the novel (which is lengthy, expansive, continuous) and by its functional resemblance to it as a heteroglossic, hybrid, antigeneric genre.

Si le rôle principal de ce genre consiste précisément à attaquer les configurations artistiques précédentes, à se révolter et à fournir, donc, une nouvelle manière de concevoir le lyrisme, le critique ne pourra donner que quelques ébauches quant au fonctionnement de celui-là. Toutefois, l'ambiguïté de la définition de Monroe ne fait pas disparaître sa justesse. Nous croyons véritablement qu'il est impossible de poser une théorie du poème en prose plus concrète que celle-ci et qu'elle soit toujours correcte : le polymorphisme du

genre va empêcher le fonctionnement de n'importe quelle hypothèse formellement fermée¹⁰⁵.

Monroe analyse alors le choix auctorial du poème en prose : pourquoi écrire des poèmes en prose au lieu de fables ou de vers libres ? De l'hypothèse que nous proposons se dégage que ce choix générique est un reflet de l'attitude de subversion du poète : l'écrivain pratique le poème en prose pour mieux exprimer sa rébellion contre la tradition littéraire héritée. Sa volonté d'éloignement des précurseurs reste ainsi plus évidente que s'il avait opté par d'autres formes génériques (déjà canoniques, largement instaurées dans la sphère littéraire) comme la nouvelle. Or, Monroe va plus loin : il fonde son commentaire dans la subversion générique comme image de la subversion sociale. Les niveaux de cette lutte sociale sont cependant plus larges, car Monroe y inclut, outre le côté individuel, les conflits de groupe ou de classe (1987 : 23) :

Although not all writers have approached literature with equal attention to the fact that forms of *literary* praxis are themselves specific forms of *social* praxis, it is nonetheless true that to choose to write in or on a particular genre is also to choose a particular mode of social, not just narrowly aesthetic intervention.

Toutefois, Monroe focalise son attention plus spécifiquement sur le dialogue intergénérique établi autour du poème en prose depuis sa naissance et même jusqu'à nos jours. D'après lui, la relation tumultueuse entre ce genre et ceux qui en sont très proches stylistiquement, ce va-et-vient entre le poème en prose et la nouvelle, le vers libre, le conte, le récit onirique ou le fragment, dépeint aussi une illustration de la critique sociale et politique des écrivains (1987 : 17 - 18) :

¹⁰⁵ Chapitre 5. *Le poétique dans le poème en prose : les diverses interprétations des critiques.*

The prose poem is that place within literature where social antagonisms of gender and class achieve *generic* expression, where aesthetic conflicts between and among literary genres manifest themselves concisely and concretely as a displacement, projection, and symbolic re-enactment of more broadly based social struggles.

Notre opinion concernant les idées de Monroe est diverse. D'une part, nous soutenons absolument l'idée que le poème en prose est le genre choisi par les écrivains pour illustrer leurs luttes sociopolitiques, leurs conflits enfin avec leur contexte historique et artistique. Nous acceptons aussi, car il nous semble cohérent, que les débats esthétiques internes au sein du poème en prose et aussi ceux qui s'établissent entre ce genre et d'autres genres formellement similaires soient une image de l'attitude subversive des écrivains. Nous pouvons même assumer, puisque c'est raisonnable au vu de l'argumentation précédente, que le poème en prose soit le lieu où le poète montre non seulement ses problèmes en tant qu'individu mais aussi ceux qui correspondent à toute sa classe sociale. Ce n'est pas par hasard que les poètes pratiquant le genre aient été, généralement, des marginaux dans l'aspect social, artistique ou tous les deux. Les conséquences de cet ostracisme littéraire étaient psychologiques, bien sûr, mais aussi physiques, puisque le manque de notoriété impliquait le plus souvent un taux de ventes assez faible. C'est ainsi que la capacité économique de ces écrivains était, habituellement, réduite : Rebell, par exemple, va passer ses dernières années dans la plus grande pauvreté. La misère économique comportait à cette époque-là l'impossibilité d'accéder à des traitements médicaux de qualité ; par conséquent, le poète pouvait se trouver soumis aux rigueurs des maladies. À la suite du cas de Rebell, ce poète va mourir très jeune à cause précisément d'une maladie non soignée. De cette façon-là, nous croyons voir très clairement le lien entre l'attitude subversive de certains écrivains

voyant leur statut social (mais aussi économique) en danger et la pratique du poème en prose comme image de la recherche de liberté qui s'en dégage.

Néanmoins, nous n'arrivons pas à voir la précision de Monroe (1987 : 18) quant au « gender », voire genre dans son acception de sexe : « The prose poem will be considered here as a particularly amenable site for an examination of antagonisms of class and gender ». Si nous nous tenons aux poètes de notre corpus, la situation artistique d'ostracisme de Marie Krysinska fut évidemment renforcée par sa condition de femme. Il est indéniable qu'au XIX^e siècle le fait d'être une femme écrivaine va comporter pour cette poétesse les critiques de ses contemporains. Celles-ci étaient souvent acerbes, voire offensives, même ouvertement insultantes. Nous pouvons assumer donc que cette circonstance va provoquer une situation d'invisibilité artistique forcée. En raison de notre hypothèse, cette circonstance pourrait expliquer l'attitude de subversion de Krysinska et, ainsi, le choix de pratiquer le poème en prose. Toutefois, pouvons-nous accepter l'existence d'une lutte de genre proprement dite à l'origine du poème en prose ? Du fait que la tradition anglo-saxonne ou américaine du poème en prose reste assez différente de celle de la France, nous ne pouvons nous positionner contre le commentaire de Monroe, qui pourrait être circonscrit aux domaines anglophones. Or, en France et au XIX^e siècle, le poème en prose reste un genre littéraire cultivé presque exclusivement par des hommes. La situation peut avoir changé au XX^e, mais à l'époque de notre intérêt, outre Krysinska, nous ne pouvons nommer que Judith Gautier et son *Livre de Jade* (1867) qui ne semble reproduire aucune critique de genre. Au vu du manque d'exemples¹⁰⁶, nous croyons que l'assomption de la lutte de genres telle que

¹⁰⁶ Le nombre de femmes écrivaines au XIX^e siècle est assez élevé, surtout vers la deuxième moitié du siècle. Bien que le poème en prose offre la possibilité de créer des ouvrages à partir d'un désir de subversion, la volonté d'émancipation, la lutte féminine pour l'indépendance artistique ne semblent pas les emmener à la pratique de ce genre. Nous pourrions penser à la

nous la connaissons au XXI^e siècle comme partie inaliénable du poème en prose devient risquée. Malgré ce point de divergence, l'ensemble de postulats de Monroe reste, d'après nous, captivant. Nous croyons voir dans sa théorie de la subversion dans la sphère individuelle mais aussi au niveau de la classe sociale un très bon soutien pour notre hypothèse.

Combe (1989 : 9) introduit une notion attrayante : celle de l'exclusion du récit à l'ère moderne en tant que confrontation avec les époques précédentes. Il y a, pour ce critique, une différence très sensible entre les poèmes en prose de Baudelaire et ceux de Rimbaud ou de Mallarmé :

[Baudelaire] marque bien la fin d'un état de la poétique et de la rhétorique : [les textes] de Mallarmé et de Rimbaud, en revanche, semblent ouvrir sur une ère nouvelle. La poésie baudelairienne assumait encore tout naturellement le récit, conformément à des siècles d'histoire de la poésie en France [...]. Ce n'est véritablement qu'avec la postérité de Baudelaire - avec Mallarmé, mais aussi avec Rimbaud - que se dessinent avec précision les contours d'une nouvelle rhétorique des genres, dont l'exclusion du récit est la clé de voûte.

De notre point de vue, cet éloignement volontaire du récit narratif traditionnel reste une image claire de la subversion auctoriale. La recherche d'une langue propre aux poètes eux-mêmes va les pousser à redéfinir leurs paramètres d'écriture : le récit, l'une des structures les plus basiques de toute littérature, va être donc transformé et remanié en fonction des goûts de chaque écrivain. La perte de celui-ci, comme nous avons déjà discuté lors de la présentation du critère de la non-narrativité¹⁰⁷, est une des ressources auctoriales pour nier la tradition littéraire. L'absence du récit possède une telle

production de poèmes en prose de femmes cachées sous des pseudonymes masculins, mais il s'agit d'un domaine très obscur même de nos jours.

¹⁰⁷ Section 2.4. *Le problème de la gratuité.*

importance que, concernant le poème en prose, elle devient un des traits fondamentaux du genre ; plus amplement, celle-ci deviendra une caractéristique partagée par toutes les nouvelles configurations esthétiques à l'aube du XX^e siècle, ce qui est témoigné par Combe.

Vincent-Munnia, outre les questions formelles dont nous avons déjà donné notre opinion¹⁰⁸, s'intéresse aussi aux fondements subversifs du poème en prose. Nous trouvons une première approche (1993 : 10 - 11) où cette critique va relier subversion et Baudelaire, car la dissonance et la duplicité représentent le discours poétique se déconstruisant lui-même :

À la fois représentation et subversion de cette représentation, discours poétique et mise en lumière du fonctionnement poétique, le poème en prose est le lieu d'un déchirement [...]. Le poème en prose traduit en son sein même ce spleen : en même temps flux, rupture et jeu sur ces brisures, en même temps figuration, dé-figuration et défiguration, il dit le spleen d'une poésie qui ne peut plus dire que sur le mode de la dérision.

Cette caractérisation du lyrisme rempli d'humour et d'ironie, qui aurait été autrefois antipoétique, est bien sûr un trait particulier de la poésie baudelairienne (même si nous trouverons plus tard chez Max Jacob une utilisation pareille de l'humour dans *Le cornet à dés*). À notre avis, l'attitude sous-jacente à ce choix littéraire quant à la configuration poétique reste, sans aucun doute, subversive, car il n'y a rien de plus éloigné par rapport au lyrisme traditionnel que la satire. C'est cette attitude qui est à la base des écrivains de poèmes en prose d'après nous, bien que chacun développe des traits de style différents. En raison de notre hypothèse, ces traits seront déterminés par le

¹⁰⁸ Section 5.2.4.

contexte historico-artistique de chaque auteur, ou plutôt par l'éloignement stylistique volontaire de celui-là.

La deuxième approche de Vincent-Munnia à la notion de subversion auctoriale se trouve dans l'ouvrage *Les premiers poèmes en prose* (1996) que nous avons déjà commenté partiellement dans un autre chapitre de cette thèse. Dans cette oeuvre, Vincent-Munnia avait déjà introduit la problématique autour du catalogage générique fait par les poètes eux-mêmes, d'où l'indéfinition des genres littéraires de courte durée au XIX^e siècle. Si à cette difficulté nous ajoutons l'aptitude du poème en prose pour muter et pour devenir un lieu d'expérimentation méta-poétique, nous aurons comme résultat la catégorisation générique très primordiale que nous avons déjà fournie (brièveté, unité organique et non-narrativité). Cette capacité de transformation et de fonctionnement comme outil d'introspection littéraire est soulignée par Vincent-Munnia (1996 : 359), qui l'élève à la catégorie de trait de genre :

Cette aptitude à être un instrument d'expérimentation n'est donc pas seulement liée au statut particulier des premiers poèmes en prose [...], mais semble devoir constituer un trait du genre : par sa souplesse, il restera soumis aux modifications exigées par la poursuite de l'investigation poétique ; par son adaptabilité, il se définira toujours dans l'ordre de l'incertitude et de la transformation.

Vincent-Munnia établit, de cette façon-là, un rapport entre la possibilité d'expérimentation artistique et l'ontologie elle-même du poème en prose. Le fait de constituer un outil de réflexion méta-poétique devient, donc, une partie non négligeable quant à la compréhension du poème en prose. Vincent-Munnia approfondit ce sujet assez justement lorsqu'elle envisage le côté individuel du genre. C'est *conditio sine qua non*, une fois admis l'argument précédent, que le poème en prose aura un caractère fortement individuel. Si la poéticité ne

dépend pas de facteurs esthétiques externes, si le genre avance grâce aux innovations personnelles des poètes, on devra assumer que chaque écrivain cherchera une langue poétique propre à lui-même, une configuration particulière de la poéticité : « Le poétique ne pouvant plus être défini formellement ni préalablement, il doit être inventé par chaque poète, qui fait *sa* propre poésie » (Vincent-Munnia, 1996 : 246). Ici surgit, pour Vincent-Munnia, le véritable héritage laissé par les précurseurs du genre (Bertrand, Guérin, Rabbe, Forneret...) à Baudelaire et aux autres écrivains de poèmes en prose. Plutôt que les configurations artistiques des précurseurs mentionnés, les auteurs postérieurs suivront leur attitude individualiste ou, autrement dit, subversive (1996 : 270) : « Ils [les précurseurs] sont reconnus comme les inventeurs d'un genre – qu'il est alors loisible à leurs successeurs d'exploiter dans des voies personnelles et différentes ».

En définitive, pour Vincent-Munnia il faut parler, en ce qui concerne le poème en prose, d'une redéfinition des termes de la poéticité. Les expérimentations diverses des écrivains vont supposer, dans certains cas, l'inclusion de sujets, de lieux ou d'objets dépassant les limites du lyrisme traditionnel (1996 : 407) :

À la fois discours et forme poétiques, et forme [...] métopoétique, le poème en prose s'élabore par conséquent comme un nouveau genre poétique, mais aussi comme un instrument de mise à distance du poétique : par des jeux de décalages subversifs comme la coïncidence entre effets de réalité et faux réalisme, mais aussi par d'autres phénomènes de distanciation poétique.

Nous croyons que ces phénomènes de distanciation peuvent être précisés en tenant compte du courant artistique prééminent au moment de l'écriture d'un texte concret, car l'écrivain cherchera généralement à se détacher des traits

de style prônés par la tendance littéraire contemporaine dominante¹⁰⁹. La conclusion de Vincent-Munnia est une conséquence nécessaire après l'acceptation tant de cette réalité psychologique auctoriale que de ses conséquences esthétiques : la subversion est un élément sous-jacent au poème en prose comme entité générique. Cette attitude de révolte insuffle de nouveaux airs de régénération qui font évoluer le genre. Nous ne pouvons évincer suffisamment la justesse des appréciations de Vincent-Munnia (1996 : 417). Bien que ce fragment soit focalisé sur la configuration des premiers poèmes en prose, nous croyons qu'en raison des arguments déjà posés il nous est possible d'étendre ces mots à la totalité du genre :

Cette coïncidence, au sein du poème en prose, de la poésie et de ses masques, du poétique et de ses contraires, pourrait bien être ce qui donne au poème en prose son identité spécifique, ce qui l'établit comme entité générique. Elle le définirait comme une poésie de la réflexivité qui interroge le poétique [...]. Ainsi, au-delà du poétique, **la subversion [...] toucherait au coeur**¹¹⁰, au fondement même de la genericité des premiers poèmes en prose.

D'autres auteurs soulignent, comme Vincent-Munnia, le rôle de l'attitude subversive auctoriale quant au développement de sujets n'appartenant pas aux modèles lyriques de la tradition littéraire. Par exemple, pour Sandras (1995), les effets humoristiques ou la présence de voix différentes dans le texte tout au long du corpus du poème en prose reste un témoignage de la subversion du poète. L'humour sert à s'éloigner du ton intime habituel de la poésie canonique.

¹⁰⁹ Ceci n'empêche pas l'existence de certaines ressources habituelles, se répétant tout au long de l'histoire du poème en prose et dont Vincent-Munnia témoigne (1996 : 407 - 417) : le grotesque, le mélange du réel et du fantastique, la déformation du réel, les effets comiques tels que l'humour noir, l'ironie ou l'intertextualité que l'on observe parfois au sein du texte sous la forme d'une mise en abîme (par exemple, un récit de rêve inséré dans un poème).

¹¹⁰ C'est nous qui soulignons.

En plus, dans le poème en prose nous verrons souvent l'existence d'une troisième personne indéterminée, ressource technique divergeant de l'utilisation généralisée au sein de la poésie classique de la première personne. Ces configurations textuelles constituent, d'après Sandras (1995 : 146), une apologie de l'individualité du poète :

Le poème en prose semble avoir aménagé un lieu de la parole qui, à la différence du poème lyrique, admet des formes de distance et d'hétérogénéité dans le langage, mais qui, à la différence de la fable et du récit, exalte les droits de l'individu et toute forme de singularité.

Stalloni (1997) examine minutieusement la question de la crise du vers au XIX^e siècle. Il va présenter deux faits qu'il trouve fondamentaux lors de l'explication de cette crise : à cette époque « les critères formels, et en particulier celui de la versification, ne sont, originellement au moins, d'aucun secours pour définir le « genre poétique » » (1997 : 88). D'autre part, « la poésie ne se confondait pas avec l'art de faire des vers et que le talent de versificateur ne suffisait pas à faire un bon poète » (1997 : 100). Stalloni explique ainsi la naissance et le développement du genre dans ces années-là. Il va défendre, en raison des arguments précédents, que le poème en prose (à côté du vers libre) se présente comme le point d'arrivée inévitable, l'aboutissement d'un processus de renouvellement formel, artistique et, au bout du compte, personnel (1997 : 103) :

La phase ultime de cette évolution, point critique où la poésie vient abandonner ses traits formels distinctifs par le franchissement d'une ligne de partage qui la distingue d'un genre rival, est atteinte avec le poème en prose.

Nous croyons aussi que le poème en prose devient, pour les écrivains du XIX^e siècle et plus encore pour ceux du XX^e, le genre de l'expérimentation poétique par excellence.

La question du choix générique du poème en prose, que nous avons posée au début de ce chapitre, a été déjà examinée par d'autres critiques. C'est le cas de Delville (1998). Il va expliquer la variété formelle du poème en prose en tant que le reflet de la volonté subversive auctoriale sous-jacente au genre, comme nous soutenons. Le genre littéraire est présenté ici comme une figure d'autorité à laquelle le poète doit se soumettre. Ceci comporte la subordination des intérêts personnels du poète aux configurations déjà établies par la tradition :

As to the prose poem's discursive and formal hybridity, I read it as a clear indication of poetry's capacity to challenge the power of genre as a gesture of authority and to transgress accepted rules and boundaries (1998 : X).

En outre, Delville va prôner que l'utilisation du poème en prose et non pas des autres genres reste directement reliée au goût pour la transgression des écrivains qui le pratiquent. Ces poètes se portent sur le poème en prose car l'utilisation elle-même de ce genre est une véritable déclaration d'intention par rapport à la littérature canonique, ce que nous soutenons absolument (1998 : X) :

Many writers have turned to the prose poem because of its ability to reflect upon the methods, aspirations, and internal contradictions of poetry and thereby invite us to ask questions that address the problems of dominance and subversion, tradition and innovation.

Utrera Torremocha (1999) confronte le problème théorique posé par le polymorphisme du poème en prose. Elle va soutenir aussi l'existence d'une

organisation interne du genre. D'après elle (1999 : 14), on peut trouver au sein du poème en prose « una organización desde dentro, basada en la forma interior dependiente de la libertad creadora individual que no se sujeta a ninguna regla previa ». Cet argument surgit de la constatation que dans plusieurs branches stylistiques du poème en prose nous ne pouvons trouver ni les thématiques communes du lyrisme traditionnel (comme l'intimité du poète) ni l'application des ressources techniques habituelles (soit des répétitions, des allitérations ou des assonances, par exemple). C'est ainsi que, comme Bernard avait déjà présenté (1959 : 13), le poème en prose doit avoir une structuration propre à lui-même et qui se reconfigure d'après chaque écrivain, ce que nous postulons aussi.

Leroy (2001) propose deux éléments de définition pour le poème en prose. Pour ainsi dire, ceux-ci constitueraient les deux traits les plus primordiaux du genre comme entité générique de plein droit. D'une part, « le poème en prose se présente explicitement comme un laboratoire d'expérimentation métapoétique » (2001 : 172). Au vu de notre hypothèse, nous soutenons ce postulat : le poème en prose devient aux yeux du poète un domaine sans préconfiguration esthétique. Ici, l'écrivain peut jouer avec les conventions et les théories déjà établies concernant la création poétique, afin de donner libre cours à sa créativité. De manière complémentaire, Leroy suggère (2001 : 177) que le poème en prose « explore majoritairement les états seconds du poète qui n'est plus borné, pour en rendre compte, par la moindre règle ». Cette affirmation nous renvoie, naturellement, au récit de rêve, à l'onirisme et au goût pour la métamorphose de la réalité, des sujets très à la mode à l'époque Symboliste (nous pouvons penser à Cros et à Krysinska, par exemple). Toutefois, nous croyons que l'image du poète n'étant plus limitée peut bien évoquer l'exploration en général des ressources littéraires auparavant interdites

à l'écrivain (les causes de cet exclusion pouvant être diverses selon le poète et l'époque). Quoi qu'il en soit, nous estimons qu'il y a une véritable volonté de subversion dans les deux aspects fournis par Leroy. Il s'agit, à notre avis, d'une recherche de l'individualité du poète, s'opérant celle-ci grâce à la liberté artistique pourvue par le poème en prose.

Roumette (2001) exprime très pertinemment à notre avis que les analyses menées d'après une approche formaliste stricte laissent toujours quelques détails irrésolus. Le problème réside dans l'efficacité faible de ces analyses lors de la compréhension profonde du genre, de sa constitution et de ses motivations ; ces approches restent forcément imprécises, voire stériles. D'après Roumette (2001 : 15) : « Dire d'un poème qu'il est en prose n'indique pas grand-chose sur la façon dont il est écrit. Sous l'étiquette commode, simple constat de non-versification, il faut être attentif aux choix d'écriture du poète ». Roumette préfère focaliser sur la figure de l'écrivain plutôt que sur le genre en tant que tel, comme nous venons de faire tout au long de ce chapitre. Selon ses mots (que nous soutenons), c'est l'attitude du poète qui va expliquer son choix générique : l'écrivain arrive au poème en prose dans la recherche d'une liberté esthétique non fournie par nul autre genre. C'est ainsi que la notion de subversion auctoriale ressurgit (2001 : 3) : le poème en prose est une véritable « expression de la révolte contre les codes poétiques, il a permis à chaque génération de poètes depuis sa création de provoquer un déséquilibre en avant ». Le genre évoluera, d'après Roumette et en raison de notre hypothèse, grâce à ces mouvements de révolte contre les mouvements artistiques majoritaires de chaque époque.

À l'occasion d'un commentaire concernant les *Illuminations* de Rimbaud, Illouz (2004 : 214) propose la configuration générique suivante pour ces textes :

Si poème en prose il y a, celui-ci, au reste très différent de son ascendance baudelairienne, ne relève en réalité d'aucun genre préétabli : il apparaît plutôt comme le lieu d'un dérèglement de toutes les formes, qui ne laisse subsister aucun modèle préexistant, et conduit finalement à affirmer pour chaque texte une poétique spécifique.

Bien qu'Illouz ne porte son attention que sur Rimbaud, il nous semble que ces affirmations peuvent constituer un commentaire assez précis des autres écrivains pratiquant le poème en prose. En extrapolant ces idées à la totalité du corpus du genre, nous pourrions dire qu'il s'agit d'un ensemble d'œuvres unies par un fil conducteur générique très subtil (s'appuyant celui-ci uniquement sur l'unité organique, la brièveté et la non narrativité). La particularité de ce corpus reste, outre ces traits formels, la capacité d'expérimentation méta-poétique accueillie par le genre. Ce n'est pas par hasard que la poéticité individuelle de chaque écrivain peut être développée ici sans bornes. Tout à fait comme Bernard ou Utrera Torremocha, Illouz récupère la notion d'organisation interne du genre, qui relève de l'expression « poétique spécifique » de chaque texte. Ce concept renforce, d'après nous, le besoin d'une analyse dialogique du poème en prose où il faudra considérer nécessairement le poète et son contexte historico-artistique, postulat que nous soutenons et que nous allons développer plus tard¹¹¹.

Dans Aullón de Haro (2005 : 23) nous trouvons une définition du poème en prose en tant qu'image de l'art se révoltant contre l'ordre préétabli, afin d'arriver à une expression individuelle et innovante :

Se trata, a fin de cuentas, de ruptura de la ortodoxia del orden clásico promovidas por la revolución moderna del arte y del pensamiento con

¹¹¹ Section 6.3.

el propósito de alcanzar la originalidad [...] y posteriormente la novedad vanguardista.

La volonté de rupture avec la tradition littéraire héritée ici décrite reste, une autre fois, la conséquence inéludable de l'attitude subversive auctoriale que nous soutenons. Notre postulat s'accorde à celui d'Aullón de Haro car ce critique défend, très justement à notre avis, que la vraie innovation esthétique ne sera achevée qu'à travers un procès d'individualisation de la pratique artistique.

Aissaoui (2007 : 9) témoigne, tout d'abord, de la situation d'immobilité artistique de la lyrique française au XIX^e siècle, à l'époque où le poème en prose est né :

Au sortir de la période classique, s'est développé un sentiment selon lequel les règles esthétiques, léguées par une période dont la tyrannie normative laissait peu de place à l'invention et à l'inspiration, étouffaient l'esprit créateur dans la mesure où elles ne permettaient de produire rien de neuf dans les formes préétablies.

C'est dans cette ambiance que le poème en prose naît et se développe. Néanmoins, pourrions-nous assumer que ce besoin de renouvellement artistique mène le poète à se débarrasser de la notion de genre ? Non, puisque la liberté du poème en prose n'est pas chaotique. Certes, le lyrisme va élargir ses horizons, mais chaque écrivain fournira des critères structuraux qui serviront à expliquer individuellement leurs ouvrages. Il s'agit, de nouveau, de l'organisation interne du genre, due d'après Aissaoui à la condition de poème du poème en prose (2007 : 15) :

À cette prose si libre dans le choix des sujets, dans le vocabulaire et la syntaxe, dans le ton, le poème va imposer ses exigences, ses lois

organiques. Ce rejet des conventions n'est pas rejet de toute loi ; cette liberté de forme n'est pas une absence de forme.

Nous voulons conclure la section des approches critiques avec une notion que, même si de façon générale, a pu contribuer à l'essor du poème en prose à la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e. Il s'agit de la dispersion du concept de beauté à cette époque-là, sujet abordé par Yaouanq Tamby (2011 : 37) :

Enfin, c'est le critère de beauté qui devient également entièrement subjectif. De la valorisation de la voix individuelle à une conception de la poésie comme mode d'expression de la vie affective, il n'y a qu'un pas.

Qu'est-ce que cette valorisation de la voix individuelle sinon l'attitude individualiste et subversive des auteurs que nous venons de soutenir ? À notre avis, les deux concepts sont étroitement liés : ils ne peuvent être compris séparément.

Suite à l'éventail théorique que nous venons de montrer, nous croyons que la présence d'un certain élément subversif au cœur du poème en prose reste claire. Cet élément, que nous avons associé à l'attitude des écrivains, joue des rôles variés et exerce une influence sur la création artistique à des niveaux divers. Il s'agit à notre avis de beaucoup plus que l'aspect purement formel : la subversion détermine le poème en prose dès le choix générique lui-même. Nous allons développer ce point de vue dans la section suivante en utilisant comme exemple les poètes de notre corpus.

6.2. Notre corpus. Auteurs, marginalité et révolte

Notre postulat quant à la volonté de subversion comme aspect particulier du poème en prose en tant que genre est renforcé, d'après nous, par la position

occupée par le poème en prose dans l'éventail général des genres littéraires. Le poème en prose a toujours constitué un choix marginal, pratiqué de manière secondaire par des écrivains dont la production comprenait principalement soit des œuvres en prose, soit des vers mesurés¹¹². Il reste assez difficile de trouver, au XIX^e siècle, des auteurs dont la création littéraire soit composée intégralement de poèmes en prose. C'est à partir de l'avènement du XX^e siècle que nous pourrions parler d'une expansion quantitative du genre. Toutefois, cette abondance du poème en prose n'a comporté ni une acceptation critique ni une systématisation du genre, facteurs qui auraient été prévisibles dans d'autres cas. En fait, Combe (1989 : 108) assure que « Le poème en prose, dont la poéticité est certes reconnue, constitue un genre marginal même s'il est extrêmement répandu aujourd'hui ». Fernández (1994), à propos du poème en prose développé en Amérique Latine, soutient qu'il s'agit toujours d'un genre oublié par la critique. Le manque d'études implique ici une certaine incompréhension littéraire aboutissant celle-ci à un étiquetage générique encore diffus même de nos jours (1994 : 11) :

A pesar de la larga trayectoria de dicho género, muchas composiciones, cuya única clasificación posible es la de "poema en prosa", siguen siendo erróneamente estudiadas bajo la designación de cuentos, ensayos líricos o apuntes de viaje, entre otras manifestaciones literarias con las que el poema en prosa tiende a confundirse.

¹¹² En tenant compte de la production principale de l'auteur, une question purement quantitative pourrait nous venir à l'esprit : y a-t-il plus de prosateurs que de poètes « traditionnels » (ou à l'inverse) pratiquant le poème en prose ? D'après notre corpus, nous pouvons constater qu'au moins au XIX^e siècle il y a une certaine parité des nombres : Cros et Krysinska versificateurs, Poictevin et Rebell prosateurs. Même si la littérature semble effacer la notion de genre littéraire clos à l'aube du XX^e siècle, cette situation semble continuer à partir de 1900.

Cette condition de genre marginal reste indissociable, suite à nos idées, d'une réalité biographique de la part des poètes. L'écrivain de poèmes en prose confronte généralement des situations d'une certaine marginalité, soit celle-ci artistique, sociale ou toutes les deux ensemble. Notre hypothèse émerge de la prise de conscience de cette existence à la marge et les conséquences littéraires qui s'en dégagent. L'isolement auctorial devient, d'après nous, le moteur impulsant l'individualité artistique de l'écrivain, voire la recherche d'une poéticité particulière. Autrement dit, l'attitude subversive dont nous avons déjà parlé surgit de cette marginalité. Le poème en prose devient ainsi le résultat d'un refus : ce genre s'érige comme la forme choisie pour la recherche de nouveaux chemins artistiques.

Nous ne sommes pas les premiers à approfondir cette idée. À partir des arguments que nous avons déjà présentés concernant la présence d'une attitude subversive au sein du genre, nous pouvons entrevoir que les auteurs de poèmes en prose ont dû confronter des situations de marginalisation littéraire ou sociale. Néanmoins, nous disposons de deux témoignages critiques conjuguant ces deux faits.

Nous trouvons le premier exemple dans Vincent-Munnia (1996). Dans son travail concernant les précurseurs du genre, Vincent-Munnia souligne la marginalité notoire dans le cadre de laquelle les premiers poèmes en prose sont écrits. Personne ne reconnaît, à cette époque, la qualité littéraire de ces textes. Conséquemment, les écrivains sont vite déplacés du centre de l'intérêt public pour l'art, ce qui comporte un sentiment d'isolement (d'autre part compréhensible). En plus, Vincent-Munnia introduit que cette marginalité reste présente tout au long du développement du genre en tant que partie inaliénable de celui-ci ; elle se traduit par l'individualisme radical dont nous avons déjà discuté.

Tout d'abord, Vincent-Munnia affirme que les précurseurs du poème en prose sont, en général, « fort éloignés des idéaux artistiques et poétiques du romantisme » (1996 : 306). Pourtant, cet éloignement des tendances artistiques majoritaires ne devient pas une limitation : celui-ci prouve être l'élan des écrivains pour la recherche d'une configuration esthétique individuelle. L'isolement reste, par conséquent, un éventail de possibilités plutôt qu'un obstacle (1996 : 307) :

La marginalité, loin d'affirmer exclusivement l'isolement et la négation, apparaît donc aussi comme un lieu de liberté et de création. La marge n'est-elle pas d'ailleurs – dans un sens figuré – un espace de latitude, de plus grande liberté d'action ?

Un autre point d'analyse assez intéressant d'après nous est celui des conséquences de cette marginalité auctoriale en ce qui concerne la thématique des textes. Du fait que le poème en prose mute constamment tant la forme que l'inspiration ou les sujets traités, nous avouons que cet aspect doit être envisagé de façon individuelle pour chaque écrivain. Ceci comporte un inconvénient manifeste, car l'analyse devient forcément particulière selon le contexte historique du poète choisi. Pourtant, nous estimons que l'analyse menée par Vincent-Munnia quant à la corrélation entre thématiques et marginalité dans le poème en prose symboliste reste assez intéressante. D'après elle, nous pouvons concevoir cette correspondance comme une mise en abîme : le poème en prose comme genre devient « une type de poésie qui inscrit la marginalité poétique – des sujets, des registres et des formes d'expression traditionnellement exclus comme apoétiques – dans son espace textuel » (1996 : 311). Les archétypes comme le mendiant, le pauvre ou l'enfant seul, les images violentes, la mort, les hallucinations ou l'irrationnel : ce sont des images de la douleur, de l'isolement et des désillusions des poètes. Cette « écriture de la frénésie » (1996 : 338)

constitue une libération pour l'écrivain sur le plan psychologique, qui peut donner libre cours à ses peines les plus profondes. C'est ainsi que la fantaisie, l'insolite, les dissonances, la métamorphose du réel que nous trouvons, par exemple, chez Cros ou Kryszynska, ne sont qu'une manière de « repeindre » la réalité. Il s'agit de reconfigurations du réel sur le plan littéraire qui vont illustrer le désaccord du poète avec celui-ci. En outre, ce type de production littéraire est souvent revêtu d'une certaine provocation, de subversion, voire de violence : c'est le cas, par exemple, des poèmes en prose de Rebell et le langage absolument farouche de ceux-ci. De cette façon-là, Vincent-Munnia explore un terme qui pourrait accueillir cette dimension de la poésie comme illustration des luttes internes de l'écrivain, la « poétique » (1996 : 347) :

L'attitude de marginalité poétique, de dynamisme de l'échec et de quête douloureuse des premiers poètes en prose et leurs formes d'expression excessives et/ou dissonantes pourraient donc être qualifiées, dans la même perspective mais de manière plus spécifique, comme une *poétique* : comme l'élaboration d'une poétique qui se charge de dire une conception de la vie, un mode de relation au monde.

Nous voyons que Vincent-Munnia expose cet argument lors d'un commentaire des précurseurs du genre. Pourtant, nous croyons que cette expression de la marginalité (allant de pair avec l'attitude subversive que nous avons déjà commentée) peut être trouvée dans les auteurs postérieurs à la période qu'elle étudie. D'une façon ou d'une autre, ces poètes utiliseront le poème en prose comme moyen d'évasion pour manifester leurs tribulations les plus profondes. Soit à travers une métamorphose de la réalité, soit en utilisant une violence inopinée pour un texte prétendument lyrique, ces écrivains vont

imager un ensemble d'idées surgissant d'un certain isolement social ou artistique¹¹³.

Le deuxième témoignage critique que nous voulons récupérer ici est celui d'Utrera Torremocha (1999). D'après elle, le vers mesuré a été depuis l'Antiquité gréco-latine le reflet d'une volonté d'ordre, de créer un univers organisé. Au contraire, l'écrivain qui confronte une situation de marginalité ou d'isolement s'enferme dans un univers clos et privé, doté celui-ci de règles individuelles. Il s'agit, en effet, de la création d'un poème en prose (1999 : 73) :

Es el poeta, como centro del universo, el que impone orden al mundo caótico en que habita. Se trata de un orden analógico de índole individual, por lo que el modelo rítmico del verso tradicional se muestra inviable a la nueva sensibilidad.

Utrera Torremocha, de la même manière que Vincent-Munnia, suggère une corrélation entre les sujets abordés dans les poèmes en prose et cette réalité psychologique de l'écrivain qu'elle vient de présenter. Dans ce cas-là, c'est le goût pour le paysage urbain de Baudelaire qui nous donne la clé. La beauté dissonante de la ville, élevée jusqu'au rôle de protagoniste du poème, comporte une critique sociale à un contexte où le poète est un être solitaire et malheureux (1999 : 93) :

La conciencia de ese desplazamiento del ideal, la pérdida de fe en los viejos valores y la promesa de una felicidad imposible en el mundo moderno son causa de un ansia siempre insatisfecha que deriva en la desesperación.

¹¹³ Agudo Ramírez (2004 : 110) se fait l'écho des idées de Vincent-Munnia. Agudo Ramírez propose que l'utilisation d'un « je » poétique comme axe de l'inspiration de la poésie moderne suppose « la incursión en una marginalidad sociológica y artística considerada por Vincent-Munnia motor primero para el cultivo del poema en prosa ».

Nous allons exposer maintenant un commentaire ayant pour mission d'explorer si dans les poètes de notre corpus nous pouvons trouver des marques de cette marginalité et, en conséquence, de la volonté de subversion. Toutefois, avant de commencer la présentation individuelle de chacun d'eux, nous allons aborder certaines questions de nature plus générale.

La France du XIX^e siècle connaît la naissance et le développement du poème en prose. À partir de Bertrand et de Baudelaire, le genre s'est assez répandu : le nombre d'écrivains s'approchant du poème en prose n'est pas négligeable. Ce genre va intéresser tant les poètes déjà connus, comme Verlaine (*Les mémoires d'un veuf*) ou Banville (*La lanterne magique*) que ceux qui n'atteignent pas la célébrité, dont les quatre poètes de notre corpus sont un bon exemple mais aussi Tellier (*Reliques*), Merrill (*Pastels in prose*), Retté (*Thulé des Brumes*) ou Trézénik (*Proses décadentes*), pour n'en citer que quelques exemples. Vu l'éventail de possibilités, on pourrait se demander alors pourquoi notre corpus est formé précisément par ces quatre écrivains et non pas par d'autres, comme ceux que nous venons de mentionner.

Le critère sous-jacent à ce choix est motivé par le sujet même de cette thèse à deux niveaux différents. Tout d'abord, le versant théorique de ce travail était évident dès le début. Il s'agissait d'analyser les théorisations canoniques du poème en prose pour en offrir notre vision particulière. L'idée de rédiger une thèse littéraire plutôt biographique étant écartée, il fallait trouver donc un corpus d'écrivains nous permettant d'illustrer nos perspectives théoriques. Après la lecture d'assez de recueils de cette époque-là, le polymorphisme du poème en prose nous a frappés. Nous devons trouver non seulement une position théorique forte et justifiée, mais aussi un corpus d'auteurs et d'œuvres capable d'accueillir cette variété formelle. C'est en raison de ceci que le nombre

d'écrivains à prendre en considération devait être d'au moins quatre, faute de quoi notre théorisation pouvait chanceler et s'affaiblir.

Cros, Krysinska, Poictevin et Rebell : ils forment tous ensemble une illustration assez complète des possibilités esthétiques du poème en prose tel qu'il était pratiqué dans le dernier tiers du XIX^e siècle en France. Le pré-Symbolisme de Cros, buvant encore de Baudelaire ; le Symbolisme canonique des années 1880 de Krysinska ; pour finir, la réaction contestataire contre ce courant artistique envisagée de deux manières complètement différentes, la contemplation naturiste de Poictevin et la « violence optimiste » de ton pamphlétaire de Rebell. La production de poèmes en prose de ces auteurs prise dans son ensemble nous fournissait une base ample pour émettre notre jugement théorique particulier quant au genre : le polymorphisme du poème en prose y était compris. Nous devons remarquer l'importance d'accueillir la variété stylistique caractérisant le genre, car nous avons déjà commenté que la plupart de théories concernant le poème en prose échoue précisément à cause de la partialité de leurs exemples.

L'autre motivation du choix de ce corpus était, bien que secondaire, d'une importance notable. Nous pourrions avoir pris les poèmes en prose des auteurs célèbres, mais le travail de récupération et de revalorisation d'écrivains ignorés par l'histoire de la littérature était attirant. Voici la cause pour laquelle nous avons choisi Poictevin ou Cros au lieu d'analyser certains des *Contes cruels* de Villiers de l'Isle-Adam (*Antonie* et *Fleurs de ténèbres* sont des véritables poèmes en prose et non pas des contes) ou la *Grande complainte de la ville de Paris*, dans *Les Complaintes* de Jules Laforgue. L'intérêt purement théorique de ces œuvres étant le même, nous croyons que le fait d'augmenter le corpus d'études concernant ces auteurs marginaux donne une nouvelle dimension à ce travail. À la réflexion sur le genre s'ajoute la possibilité de contribuer à la mise

en valeur de certains poètes dont la qualité littéraire nous semble évidente. L'ostracisme dans lequel leurs œuvres ont été plongées constitue, à notre avis, une injustice manifeste commise contre une production artistique qui n'envie rien à celle d'autres auteurs plus célèbres. De plus, dans le cas de Kryszewska, il est toujours important de reconstruire, bien qu'à posteriori, le rôle des femmes dans l'histoire de la littérature. Elles ont été trop longtemps obscurcies par leur condition de femmes, même si la qualité artistique de leur production est égale ou supérieure à celle de leurs contemporains masculins.

En prenant en considération tout ce que nous venons d'exposer, nous avons considéré que le corpus devait être formé par des poètes plutôt méconnus. Grâce à la variété stylistique qu'ils nous fournissent, nous pouvons émettre nos postulats théoriques dans la certitude d'être capables de les extrapoler à la totalité du corpus. Si un trait générique ici exposé est partagé par ce groupe d'écrivains, nous sommes aptes à supposer qu'il pourra être appliqué au reste de poètes puisque nous travaillons avec un spectre stylistique très ample.

Après avoir éclairci les motivations derrière le choix de notre corpus, nous croyons qu'une introduction au contexte historico-artistique où ces écrivains sont inscrits s'impose. Nous allons examiner deux documents donnant une vue générale de l'ambiance artistique à cette époque-là.

Dans ce but, Morice (1889) fait une analyse de l'état de la production littéraire qui l'entoure. Il va examiner les digressions volontairement cherchées par les écrivains de ces années, à fin d'en fournir deux causes : le public et les maisons d'édition. Quant au public, Morice offre une opinion du moins aigre (1889 : 3) : « Le public corrompt tout ce qu'il touche. [...] Le souffle même de ce public, son attitude même créent une atmosphère irrespirable au Poète ». Le

poète vraiment original, celui qui tente de construire une expression artistique individuelle et propre à lui-même, ne peut qu'être contraint par ce public anxieux des succès de ventes, des « formules ». En conséquence, cet écrivain se trouve dans une situation sociale visiblement précaire ; dans le meilleur des cas il restera méconnu. Néanmoins, lorsque l'on s'occupe d'un poète plus ou moins célèbre, il y aura une véritable dépréciation de son œuvre, incomprise et méprisée par le public (1889 : 21) : « On reproche aux Poètes de l'heure actuelle je ne sais quelle spéciale obscurité, un goût hors nature pour la nuit du style. [...] Ils produisent avec sincérité l'œuvre qui est leur raison d'être ». La situation étant tellement désespérante, Morice se résigne à laisser aux générations futures la tâche de mettre en valeur leurs œuvres (1889 : 21 - 22) : « Et puis, peut-être serons-nous pleinement compris par les petits-fils de ceux qui nous lisent aujourd'hui d'un œil distrait et défiant ». En ce qui concerne les maisons d'édition, il s'agit de la même circonstance mais vue du prisme de la pure transaction commerciale. L'éditeur ne va se soucier que du profit économique, étant marqué celui-ci, de nouveau, par le goût du public. De cette manière, le processus de sélection et publication d'œuvres par l'éditeur sera toujours biaisé par les appétences des consommateurs (1889 : 27) :

Il est constant que l'actuel état du goût, en ce temps et en ce pays, la dépendance du Poète envers l'éditeur qui sait « ce qui est demandé » dans les cabinets de lecture, envers le directeur qui sait les préférences des loges et du poulailler, envers le comédien qui « commande » son rôle, sont anormaux et imbéciles, meurtriers du développement libre du talent [...].

Nous reprenons aussi la vue en arrière de Régnier (1900 : 345) à propos de la poésie aux années 1880. Ici, Régnier explicite assez nettement le rôle du

vers mesuré à cette époque-là. Il s'agit d'une véritable institution, une entité suprahumaine à laquelle on accède pour façonner l'expression artistique :

Le Vers tel qu'il existe en français, a ceci d'assez particulier qu'on peut dire qu'il préexiste, en quelque sorte, à la pensée qu'il doit exprimer. Il est un moule qu'elle vient de remplir. Il en résulte pour la pensée une obligation virtuelle à laquelle elle se doit assujettir.

Régnier témoigne après de la remise en question des écrivains de la fin du XIX^e siècle. Il va constater le changement de pensée qui arrive à cette époque-là, grâce au vers libre et au poème en prose, à partir duquel la direction de l'influence dans la création littéraire est inversée (1900 : 345) :

Peu à peu l'opinion se forma, parmi les jeunes écrivains d'il y a quinze ans [ca. 1885], qu'on pourrait peut-être bien se délivrer de cette servitude, que le vers, après tout, n'est qu'une conséquence et qu'un résultat, qu'il doit naître à mesure, se subordonner et se proportionner à ce qu'il veut dire ou suggérer, qu'il n'est rien en lui-même et ne doit être que ce que l'on le fait.

C'est dans ce contexte de questionnement artistique et d'exploration de l'individualité que le poème en prose naît et se développe. Nous allons voir, par la suite, la mesure dans laquelle nos poètes participent de cette motivation subversive.

Avant de commencer une exposition des écrivains de notre corpus et leur relation particulière avec notre théorie, nous voulons fournir une vue d'ensemble du contexte spatio-temporel où ils sont tous encadrés.

Paris, le dernier tiers du XIX^e siècle : voici la capitale culturelle de l'Europe, le point de réunion de n'importe quel jeune écrivain cherchant à se faire une place dans la constellation artistique de cette époque-là. Les dates de

naissance de nos auteurs ne sont pas trop éloignées : 1842 pour Cros, le plus âgé, 1857 pour Krysinska, 1854 pour Poictevin et 1867 pour Rebell. Nous comptons vingt-cinq années entre les deux extrêmes. Malgré cet intervalle, nous ne pouvons oublier que la production de Cros se trouve placée dans l'aube du Symbolisme, côte à côte de celle de Verlaine ou de Rimbaud, et que ce courant artistique est en pleine vigueur à l'époque de publication du plus jeune, Rebell (vers 1890). Vu que le Symbolisme domine les cercles littéraires parisiens depuis sa naissance, une rencontre de nos auteurs dans cette ambiance artistique semble probable.

À ce propos, la seule rencontre ayant un soutien historique valable est celle de Cros et Krysinska dans *Le Chat noir*. En 1881, au mois de décembre, Rodolphe Salis va fonder ce cabaret, dont Cros devient vite un assidu. À cette époque-là, ce poète a déjà des problèmes d'alcoolisme. Un tel cabaret était donc parfait pour passer ses soirées. Il va rencontrer là Goudeau, Allais ou Moréas entre autres, et il publiera dans la revue de ce groupe jusqu'à 1888, l'année de sa mort. Krysinska publie bien de textes dans cette revue et, du fait qu'elle jouait le piano et chantait, il semble évident qu'elle fréquentait *Le Chat noir*, où l'on faisait des séances de musique et de déclamation. Nous croyons, donc, que la rencontre est inévitable, bien qu'elle ne soit pas documentée. Ces soirées se répétant semaine après semaine, on réunissait là une bonne quantité d'écrivains qui profitaient de l'occasion pour présenter leurs œuvres. Par conséquent, il semble raisonnable que Cros et Krysinska aient partagé bien de nuits de musique, de littérature et d'alcool.

De Poictevin et Rebell, cependant, nous n'avons presque rien. Poictevin fait preuve d'une foi chrétienne dont Davenay témoigne lors d'une interview (1893 : 1) :

Nous avons trouvé l'écrivain dans un appartement volontairement sombre, au milieu de livres sur les couvertures desquels nous notons au passage les noms de sainte Catherine de Gênes, de sainte Thérèse, de sainte Hildegarde [...].

Nous considérons, donc, que la vie de cabaret de Cros et de Krysinska ne l'attirait pas trop. Même si Poictevin compte avec l'amitié de certains personnages célèbres comme Huysmans, c'est presque assuré que la vie nocturne de vices ne pouvait tenter une âme chrétienne vouée à la vertu et à la contemplation mystique des mystères bibliques. En plus, il va consacrer une grande partie de sa vie aux voyages en Espagne, en Allemagne et en Italie, s'éloignant ainsi des sphères parisiennes. Conséquemment, nous pouvons affirmer qu'il n'a pas dû côtoyer les ambiances dont Cros et Krysinska connurent tant de poètes.

En ce qui concerne Rebell, jeune artiste venu de Nantes, il va connaître quelques écrivains à travers ses chroniques publiées dans *La Plume* ou *L'Ermitage*. C'est ici qu'il connaît Boylesve, le seul vrai ami qu'il aura. Pourtant, Rebell est toujours décrit comme une personnalité réservée, discrète : la vie sociale des cabarets n'est pas pour lui. De la seule fois que Rebell assiste à une séance chez Mallarmé des célèbres mardis littéraires, on raconte qu'il va passer la soirée dans la cuisine de Mallarmé, assis sur une caisse : il est trop timide pour frapper la porte du salon. Il existe toujours la possibilité d'une rencontre fortuite avec Krysinska ou Poictevin (Cros étant déjà mort depuis 1888), mais à vrai dire il nous semble peu probable. D'autre part, comme Poictevin, Rebell va dépenser son argent en voyageant à travers l'Europe, ce qui rend impossible la fréquentation des milieux artistiques de Paris.

Quant aux maisons éditoriales où ces poètes publient pour la première fois leurs ouvrages, ici résonnent les noms des cercles de publication impulsant

la scène littéraire à cette époque-là : *Le Chat Noir*, *La Revue Indépendante*, *Lemerre*, *Tresse & Stock*, *La Libre Revue*, *La Vie Moderne*, *Mercure de France*... La seule rencontre statistiquement probable est de nouveau celle de Cros et Krysinska ; de plus, elle semble impulsée plutôt par le cabaret que par la maison d'édition. Les groupes éditoriaux comme *Mercure de France* ou *Lemerre* avaient un volume de publications tel qu'un contact direct entre ces poètes devient, du moins, improbable. Toutefois, nous déambulons toujours dans le domaine de la pure hypothèse : aucun document ne nous est arrivé assurant la connaissance physique (ou non) de ces écrivains entre eux.

Nous allons approfondir maintenant la situation individuelle de chacun des poètes de notre corpus. Les œuvres ici analysées, comme celles du reste de cette thèse, sont la totalité de la production de poèmes en prose par ces écrivains. De Cros, il s'agit d'une partie d'un recueil plus grand, les *Fantaisies en prose* à la fin de *Le Coffret de santal*. Krysinska publie ses poèmes disséminés dans la presse. Poictevin et Rebell publient chacun un recueil complet où ils regroupent les textes sous cette dénomination générique (contestable dans quelques cas), *Paysages* et *Chants de la pluie et du soleil* respectivement. Nous verrons plus tard que cette marginalité de production constitue un autre trait du poème en prose dont ces quatre poètes participent. En ce qui concerne la facilité d'accès à ces ouvrages, *Gallica*, le site web de la Bibliothèque Nationale de France, a fait un travail louable de numérisation : nous avons eu accès aux éditions originales en PDF à travers cette plateforme. Pourtant, nous pouvons poser des questions quant à la présence ou absence de rééditions modernes. Celles-ci pourraient impliquer une certaine récupération de ces poètes dans la sphère littéraire de nos jours. Ici, la chance du chercheur varie selon le poète choisi.

Cros, d'après le catalogue de la Bibliothèque Nationale de France, possède une réédition de *Le Coffret de santal* dans les premières années du XX^e siècle (1922), qui est aujourd'hui tout à fait introuvable. Nous comptons cependant avec les *Cœuvres complètes* éditées par Brenner en 1954, celles de Forestier et Pia en 1964, une autre biographie de Forestier en 1969. Il y a un intérêt inattendu aux années 1970 : des *Cœuvres complètes* à côté de Corbière par Forestier et Walzer en 1970, une autre étude de Forestier en 1972, des rééditions de *Le Coffret de santal* et *Le Collier des griffes* par Hubert Juin et d'autres par Bertozzi en 1972 ainsi que par Forestier en 1979, des *Cœuvres complètes* conjointement avec Rimbaud, Corbière et Lautréamont chez Laffont en 1980. Plus tard nous avons une réédition de Forestier en 1988 et une autre de Brenner dans la même année, à cause du centenaire de la mort du poète. Après cela, une réédition de Juin en 1989, une nouvelle approche par Richard en 1992 et une autre par Ortlieb en 1999. Déjà au XXI^e siècle, des monologues par l'Atelier du Gué en 2006, une biographie par Mérillon en 2007 et un choix de poèmes par Frezzato en 2018. Les poèmes en prose de ce poète n'ont pas eu un très grand intérêt de la part des maisons d'édition dans les dernières années, puisque nous voyons plutôt une prolifération de publications soit des monologues, soit de sa biographie. Pourtant, les éditions des *Cœuvres complètes* par Brenner, Forestier et *Le Coffret de santal* par Juin sont aujourd'hui plutôt trouvables. Même si nous ne pouvons parler d'un phénomène de masse, le chercheur pourra trouver une édition plus ou moins moderne des poèmes en prose de Cros dans une librairie spécialisée.

Voilà tout pour le plus célèbre des poètes de notre corpus. Ceux qui restent n'ont pas eu la même quantité de rééditions. Pour Krysinska, le catalogue de la Bibliothèque Nationale de France ne montre aucune édition entre le dernier roman publié par l'écrivaine (*La force du désir*, 1905) et l'étude de

Goulesque en 2001. À partir d'ici, trois publications ont fait renaître le nom de cette poétesse : les *Rythmes pittoresques*, édition critique de Whidden (2003), le volume critique collectif de Paliyenko, Schultz et Whidden (2010) et quelques poèmes choisis par Whidden en 2013. Plus d'un siècle après la dernière publication de Krynska, il n'y a que trois éditions ayant pour sujet cette écrivaine. Pas d'œuvres complètes : il s'agit d'extraits et d'études critiques. En plus, il semble évident que ces volumes ne sont pas arrivés aux librairies communes : le lecteur courant n'a aucune chance de connaître Krynska. Nous espérons un changement de cette situation que nous jugeons injuste du point de vue éditorial.

L'histoire de Poictevin est pareille. La dernière publication recueillie par le catalogue de la BNF est *Ombres* en 1894. 102 ans plus tard, en 1996, Palacio réédite *Ludine*. En 2002 il y a une sélection de *Songes* et *Ombres* par Talmont, et en 2012 D'Ascenzo présente *Songes*. Voilà tout pour le catalogue de la BNF : si le chercheur essaye d'acheter *Paysages*, il trouvera des éditions originales (plutôt chères) et un eBook publié par Pennti Éditions, à vendre sur Amazon. Bref : trois rééditions dans un laps de temps de plus d'un siècle, pas d'œuvres complètes et l'intérêt par *Paysages* n'a comporté que l'édition d'un livre électronique. La meilleure option pour accéder aux poèmes en prose de Poictevin est, sans doute, la version numérisée de *Gallica*. Par conséquent, nous considérons que cet écrivain reste oublié par la critique et par le public, car nous ne croyons pas que ces rééditions partielles aient servi à récupérer le nom de Poictevin.

Nous finissons avec Rebell. D'après la Bibliothèque Nationale de France, tout au long du XX^e siècle on a eu un certain intérêt à rééditer ses romans érotiques ou historiques. De ses deux œuvres les plus célèbres il y a une bonne quantité de rééditions : *Les Nuits chaudes du Cap Français* en 1936, 1939, 1953,

1966, 1978, 1994, 1996 et 2016 et *La Nichina* en 1944, 1968, 1978, 1980 et 1994. Rebell a été aussi le sujet de bien de biographies, car le côté politique de l'écrivain semble avoir attiré l'attention de certains auteurs. Pour les poèmes en prose, le chercheur n'a pas beaucoup d'options mais il est possible de les trouver : deux rééditions des *Chants de la pluie et du soleil*, l'une de 1977 et l'autre de 2010, préfacée par Peyronnet. Malgré ces deux éditions l'option la plus rapide pour accéder à ce recueil reste, comme pour Krysinska et pour Cros, la version numérisée de *Gallica*. Néanmoins, nous croyons qu'il est possible de trouver ces rééditions soit dans une librairie spécialisée, soit à travers des pages d'achat-vente sur Internet.

Suite à cette exposition, nous pouvons conclure que ces poètes ne sont pas trop représentés dans le monde éditorial de nos jours. La critique montre un intérêt variable qui s'affaiblit notablement lorsque nous nous demandons à propos des poèmes en prose. Nous avons vu chez Rebell, par exemple, que les rééditions sont pour la plupart focalisées sur certaines œuvres, restant la production de poèmes en prose plutôt méconnue. Cros dispose d'une certaine quantité de rééditions de *Le Coffret de santal*, grâce auxquelles on peut avoir accès aux *Fantaisies en prose*, mais les poèmes en prose de Krysinska et de Poictevin sont tout à fait introuvables dans les librairies.

À cause de cela, nous voulons contribuer à remettre en valeur la production de ces écrivains : nous croyons que cet ostracisme artistique n'est pas dû à un manque de qualité littéraire. Dans les sections qui suivent nous allons approfondir les causes pour lesquelles ces écrivains ont été négligés, voire volontairement ignorés dans quelques cas. De plus, nous essayerons de montrer le lien entre cette situation de marginalité artistique et la production de poèmes en prose. Ce choix générique va être fondé sur la volonté de subversion

et de détachement d'un contexte historique, artistique ou social qui n'est pas favorable pour l'écrivain.

6.2.1. Charles Cros

Charles Cros constitue le paradigme du poète maudit. Bohème, pauvre, il mourra sans un brin de reconnaissance à sa qualité littéraire de la part du public de son époque. Il s'agit d'un homme dont les goûts restent assez variés : Cros fait des études non seulement de philologie, mais aussi de médecine, de physique et de musique. En raison de cet éventail d'intérêts, Cros mena de pair une carrière artistique et une autre scientifique. En fait, il fut l'inventeur du monologue comique ainsi que d'un phonographe juste avant celui d'Edison. Pourtant, ces inventions ne comportèrent aucun bénéfice pour lui. D'un côté, sa production littéraire devint marquée pour toujours par ces monologues : Cros ne fut jamais pris au sérieux. Le public n'attendait de lui que ces extraits humoristiques ; le matériel dont le registre était un peu plus élevé devint, en conséquence, complètement omis. Quant à sa recherche scientifique, pauvre, sans ressources et sans aucune valeur publique, l'échec fut absolu. En somme, les deux tendances furent tout à fait négligées par la plupart de la société de son vivant. À l'exception de certains témoignages, Cros passa toute sa vie dans un ostracisme qui était, nous croyons, le pire échec pour un homme dont l'esprit était toujours innovateur : « De tant d'intuitions et d'inventions révolutionnaires, les contemporains ne surent à peu près rien » (Forestier et Walzer, 1970 : 23).

Ici nous allons focaliser, suite aux objectifs de cette thèse, sur le côté littéraire de sa vie¹¹⁴. La méconnaissance sur Cros dans cet aspect devient bien

¹¹⁴ La vie de Cros étant un sujet passionnant, nous devons cependant nous tenir à sa production littéraire et, plus spécifiquement, ses poèmes en prose. Néanmoins, pour une approche

plus surprenante lorsque l'on apprend les endroits et les cercles qu'il fréquentait : « Il a pratiqué assidûment la camaraderie littéraire et alcoolique » (Forestier et Walzer, 1970 : 24), voire les ambiances des écrivains symbolistes. Ami intime de Verlaine, il hébergea Rimbaud lors de son premier séjour à Paris (celui de la présentation de *Le Bateau Ivre*). Certains critiques suggèrent même que les poèmes en prose de *Le coffret de santal* purent avoir été lus par Rimbaud lors de cette cohabitation chez Cros. C'est ainsi que, d'une manière absolument hypothétique puisqu'il est impossible de le vérifier, les proses de Cros pourraient avoir constitué une influence pour le jeune Rimbaud, qui affranchirait un peu plus tard les limites du vers pour aboutir aux *Illuminations* : « Quelques-uns affirment que les *Fantaisies en prose* préparent les *Illuminations* » (Brenner et Lockerbie, 1963 : 39). Breton (1966 : 976) fait l'éloge du style des poèmes en prose de Cros et affirme aussi qu'ils vont constituer une influence majeure pour Rimbaud : « Ses poèmes en prose (« Sur trois aquatintes de Henri Cros ») qui préparent les *Illuminations* ». Toutefois, la date de production tant des *Illuminations* que des poèmes en prose de Cros est toujours disputée : Rimbaud pourrait avoir déjà écrit à ce moment-là quelques textes en prose, donc l'influence aurait été à l'inverse. Voici le commentaire de Lockerbie à ce propos (1963 : 429) :

Cros publiait des poèmes en prose dans *La Renaissance* jusqu'en septembre 1872. Après cette date et jusqu'à la parution du *Coffret de santal* en avril 1873, il ne publia plus en revue [...]. On est tenté de croire que si *Le Vaisseau-Piano* et les autres *Fantaisies en prose* qui l'entourent ne furent pas publiés en revue avant septembre 1872, c'est qu'ils n'étaient pas encore écrits.

biographique plus profonde, le lecteur peut consulter les travaux de Brenner et Lockerbie (1963) et de Forestier (1972).

Quoi que ce soit, le goût rimbaldien de *Sur trois aquarelles* reste indéniable. Voici, par exemple, le monde de fantaisie aquatique de *Vanité sous-marine* (Cros, 1873a : 159) : « Comme les nymphes parisiennes qui vont au bois, elle conduit elle-même sa coquille de moule, délicieux coupé verni en noir luisant, rechampi d'azur et de nacre ». D'autre part, dans *Le vaisseau-piano* (1873a : 162) nous lisons des tournures qui nous font songer au *Bateau ivre* :

La symphonie dit la route aux rameurs et au timonier. Quelle route ? et à quel port conduit-elle ? Les rameurs n'en savent trop rien, ni le timonier. Mais ils vont, sur l'océan de fantaisie, toujours en avant, toujours plus courageux.

Faute de savoir la chronologie exacte, Lockerbie (1963 : 434) conclut que, d'une manière ou d'une autre, Cros et Rimbaud durent connaître leurs tentatives en prose. La direction de l'influence ne pouvant être confirmée, il n'en est pas moins vrai que cette connaissance exista :

Que ce soit de la bouche de Rimbaud lui-même, par l'intermédiaire de Verlaine ou de Sivry, ou pour avoir examiné personnellement les lettres de Rimbaud après la fuite [juillet 1872, fuite de Rimbaud avec Verlaine], nous sommes en droit de conclure que Cros ne pouvait guère ignorer les premières expériences de Rimbaud dans le domaine du poème en prose.

De même, il semble avoir connu Kahn de manière plutôt profonde. En fait, tant Verlaine que Kahn lui dédie quelques mots, celles de Kahn de manière posthume. Verlaine, dans la série *Les hommes d'aujourd'hui*, apprécie le talent de Cros et arrive à dire que « Charles Cros est resté et restera l'un de nos meilleurs et il faut dire à haute et intelligible voix, [...] l'un de nos plus originaux écrivains en vers et en prose ». Kahn (1901 : 326), lors d'un souvenir de l'âge d'or du Symbolisme à Paris, affirme que « il n'en fut que quelques

conversations ; mais je garderai toujours le bon souvenir de l'accueil du pauvre grand poète, dompté par la métrique parnassienne, génial et sans métier ».

Quant à sa production littéraire, Cros compose des poèmes dont la métrique reste classique. Tant l'esthétique que le travail méticuleux sur la forme des vers nous rappellent le Parnasse, tendance de laquelle il s'approche dans sa jeunesse artistique. La suite des trois poèmes *Chant Éthiopien*, *Li-Tai-Pe* et *L'Été* (Cros, 1873a : 30 - 37) en témoigne : la forme soignée des vers ainsi que la thématique exotique font penser aux *Poèmes barbares* de Leconte de Lisle, par exemple. Toutefois, il s'éloigne tôt de cette esthétique : « Il repousse, de toute son âme lyrique, le dogme de l'impersonnalité, ou de l'objectivité naturaliste, tout comme il s'effarouche de l'impassibilité parnassienne » (Forestier, 1972 : 64). En fait, sa production littéraire se penche alors sur les thèmes canoniques du Symbolisme, comme les correspondances baudelairiennes entre les odeurs, couleurs et sons dans *Scherzo* (Cros, 1873a : 66 - 68), l'utilisation de drogues dans *L'heure verte* (1873a : 59 - 60), et l'ennui ou la femme « fatale » dans *Paroles perdues* (1873a : 121 - 122). Les poèmes en prose de *Le coffret de santal* participent en général de cette esthétique symboliste. Nous pouvons constater, entre autres, le paysage urbain dans *L'heure froide*, la métamorphose du quotidien dans *Le meuble* et le mélange de rêve et réalité de *Sur trois aquatintes*.

Du fait que la production versifiée de Cros était assez abondante (non seulement dans *Le coffret de santal* mais aussi dans *Le collier des griffes*), la question consiste, à notre avis, à expliquer pourquoi cet écrivain choisit de pratiquer le poème en prose. Ce choix mérite notre attention d'autant plus que le poème en prose n'était pas encore une forme connue à cette époque-là. À quoi bon s'éloigner des vers, vu que ceux-ci étaient plus chers aux maisons d'édition ? Cette stratégie ne semble pas trop habile, au vu de la situation économique de Cros.

D'après nous, ce changement dans la production littéraire de Cros est en relation directe avec l'expérience vitale que nous avons précédemment décrite. Sa relation avec le Parnasse fut catastrophique : « Il aurait fallu que Cros fût preuve du plus grand tact et consentît à ménager la susceptibilité du groupe » (Brenner et Lockerbie, 1963 : 70). C'est à partir de cette exclusion qu'il se met en relation avec d'autres poètes « discutés eux aussi par le Parnasse. Les années 1869-72 sont marquées par l'amitié de Cros avec Verlaine, Villiers de l'Isle-Adam, Cabaner, Valade » (1963 : 73). Nous considérons que ces milieux littéraires, tous « en marge des convenances ou de l'ordre admis » (Forestier, 1972 : 30) en ce qui concerne les tendances artistiques majoritaires à cette époque-là, vont orienter la personnalité de l'écrivain dans le chemin de la recherche artistique plutôt que dans la répétition des schémas formels des précurseurs.

Rejeté par les Parnassiens, dévoré par l'échec tant scientifique que littéraire, « Cros, qui se sentait le pouvoir de reculer les limites de notre monde, souffrait d'autant plus des contraintes qui lui étaient imposées dans sa vie quotidienne » (Brenner et Lockerbie, 1963 : 21). Nous proposons, suite à notre hypothèse, que les configurations littéraires particulières des écrivains surgissent d'un désir de révolte. La production de Cros est, d'après nous, une illustration de ceci : versificateur voué à l'ostracisme, il essaie le poème en prose. Le succès de ces textes fut inexistant : Bernard (1959 : 350) arrive à dire que les poèmes en prose de Cros sont « la partie la plus scandaleusement ignorée de son œuvre. Peut-être la plus importante ». Qu'est-ce la pratique du poème en prose sinon l'explicitation d'une volonté de rompre les liens avec toutes les tendances littéraires qui l'entouraient ? Nous croyons que le choix générique chez Cros répond à deux facteurs surgissant ceux-ci d'une attitude de révolte. La subversion dont nous avons déjà parlé agirait ici à deux niveaux qui

expliqueraient, conjointement, la configuration formelle de ces poèmes en prose.

Tout d'abord, il semble évident que le développement des thématiques Symbolistes comporte un éloignement par rapport aux sujets de prédilection des Parnassiens. Les objets lyriques des Symbolistes surgiront d'un mouvement pendulaire contre les thématiques habituelles du Romantisme, du Parnasse et du Réalisme. Même si ce processus n'est pas exclusif de Charles Cros, le choix thématique se configure chez lui d'une manière particulière. Bernard (1959 : 351) suggère que même si dans *Le coffret de santal* nous trouvons des sujets semblables à ceux de *Les fleurs du mal*, chez Cros nous pouvons constater une sorte « d'horreur physique ». Cros va explorer, peut-être à cause de sa condition de poète toujours ignoré, les aspects les plus obscurs et cruels des sujets Symbolistes. Les derniers poèmes de *Le coffret de santal* et ceux de *Le collier des griffes* sont le témoin de cette angoisse existentielle venant du quotidien : « le thème de la mort, l'état de solitude le plus extrême, les parcourt, exprimé avec une angoisse sur laquelle on ne peut pas se tromper » (Brenner et Lockerbie, 1963 : 89). Il y a chez Cros un pessimisme foncé dans les poèmes où l'humour est exclu, comme *Lassitude* (Cros, 1873a : 167) : « Pendant de longues périodes dans la vie courte, je m'efforce à rassembler mes pensées qui s'enfuient, je cherche les visions des bonnes heures ». Nous voyons là un Cros accablé, fatigué, un homme dont l'âme « est comme une maison désertée par les serviteurs » (1873a : 167)¹¹⁵. Dans ces textes « s'exprime en sourdine un désespoir sans remède, un désespoir gris, qui fait résonner et rebondir dans l'âme » (Forestier et Walzer, 1970 : 35). Plus spécifiquement dans les poèmes en prose, le thème de la métamorphose du réel, qui apparaît souvent (les trois

¹¹⁵ Ce poème en prose constitue une illustration très exacte de ce que nous postulons quant au pessimisme de Cros et sa relation avec la volonté subversive de l'auteur. Pourtant, vue son étendue, nous l'ajoutons en tant qu'annexe (1).

textes de *Sur trois aquatintes, Lassitude, Madrigal*) assume un rôle de substitution plutôt que d'exploration. Dans *Le meuble* (Cros, 1873a : 148 - 149)¹¹⁶, par exemple, Cros crée une réalité parallèle à partir d'une pièce de furniture assez simple à priori :

Quand le meuble est fermé, quand l'oreille des importuns est bouchée
par le sommeil ou remplie des bruits extérieurs, quand la pensée des
hommes s'appesantit sur quelque objet positif,
Alors d'étranges scènes se passent dans le salon du meuble ; quelques
personnages de taille et d'aspect insolites sortent des petites glaces ;
certains groupes, éclairés par des lueurs vagues, s'agitent en ces
perspectives exagérées.

Il ne s'agit pas ici de proposer d'autres possibilités dans la réalité, sinon de configurer un tout autre univers, plus aimable et plus bienveillant à l'écrivain que celui du réel : c'est « une sorte de féerie qui substitue à un monde un autre monde tenu pour non moins réel » (Forestier, 1972 : 49). C'est, enfin, le thème de l'échec ; Cros y arrive à cause de la déception que le monde lui provoque. À notre avis, cette typologie spécifique de métamorphose du réel répond à une volonté claire de subversion : le poète se révolte contre la réalité de son vivant pour arriver à un univers différent.

Pourtant, la véritable révolte s'explique au sein même du choix générique : aucun genre n'est si éloigné des vers mesurés que le poème en prose. De nos jours, le manque d'intérêt en 1873, lorsque *Le coffret de santal* fut publié, peut sembler étonnant. Il faut avouer cependant que le mélange de formes ou de typologies de récit qui s'y donnaient la main n'était pas encore

¹¹⁶ Au vu de l'importance tant de *Le meuble* que des trois *Aquatintes*, nous ajoutons les textes complets à la fin de cette thèse. Voir Annexe 1.

accepté par la critique. Pia, dans le volume de Juin (2010 : 842) affirme ce qui suit :

Tant dans sa première forme que dans sa forme définitive, [*Le coffret de santal*] offre une étrange disparate que ne pouvaient guère admettre ses premiers lecteurs. Faire voisiner le sonnet *Heures sereines* et les tercets du *Hareng saur*, passer du prosaïsme des « faux Coppées » aux diaprures des poèmes en prose *Sur trois aquatintes*, cela, aujourd'hui, ne nous paraît pas inadmissible [...] mais on conçoit qu'au siècle dernier les lecteurs dont le goût s'était affiné dans la fréquentation des *Contemplations*, *d'Émaux et Camées* ou des *Fleurs du mal* aient été déconcertés, voire scandalisés, par « l'architecte » du recueil de Charles Cros.

Cros devait savoir, lorsqu'il présenta son recueil à l'éditeur, que cet ensemble de textes entraînait en collision avec les intérêts du public de cette époque-là. Malgré cela, il va publier *Le coffret de santal* : « Échec ! Double et triple, avec la navrance de la fin » (Juin, 2010 : VI). Ce recueil comporta la faillite économique de l'écrivain, et les conséquences psychologiques durent être épouvantables. À notre avis, Cros, qui vivait déjà dans la misère sociale et dans un alcoolisme naissant, décida d'écrire un recueil absolument personnel, où il pouvait élever sa voix et montrer son intériorité poétique sans bornes génériques. Pourquoi céder aux exigences d'une société qui le haïssait ? Cros préfère, de manière moins explicite que Rimbaud mais tout à fait similaire, forger un langage poétique n'appartenant à personne plus qu'à lui-même : « Cros s'est vu dans l'obligation de « trouver une langue » » (Bernard, 1959 : 356). Le poème en prose devient donc, pour Cros, le genre purement intime, la voix du poète sans frontières : la liberté, enfin, au milieu d'un univers redoutable. L'oubli littéraire, l'ostracisme scientifique, l'appauvrissement

économique et le malheur dans les relations intimes¹¹⁷ se donnent la main pour aboutir à une œuvre trop longtemps ignorée dont le ton subversif ne peut être négligé.

Avant de continuer avec les autres écrivains, il faut remarquer ici que la redécouverte de Cros par les Surréalistes nous montre la modernité précoce de celui-ci : « C'est en 1923 seulement, après une guerre désastreuse, qui provoqua le profond bouleversement que l'on sait dans les valeurs traditionnelles, que Cros trouva, dans le groupe des Surréalistes, son premier public » (Brenner et Lockerbie, 1963 : 64). Dans son *Anthologie de l'humour noir*, André Breton fait une compilation assez large d'auteurs méritant son attention. Nous y voyons des noms bien connus, comme Baudelaire, Poe, Apollinaire ou Kafka. Pourtant, il y en a d'autres qui étaient presque oubliés à cette époque-là : Borel, Forneret, Allais et, bien sûr, Charles Cros. Breton (1966 : 975) loue son génie et rend compte de sa méconnaissance publique : « S'il [Charles Cros] est loin d'être mis à son rang, sans doute le doit-il à son génie qui le fait tomber, comme aucun autre, dans le jeu de clartés et d'ombres de plusieurs sphères ». Suite à l'argument de Brenner et Lockerbie, les Surréalistes semblent être intéressés au pessimisme angoissant qui découle de certains textes de Cros : le changement de sensibilité artistique après la première guerre mondiale ouvrira la porte à cet auteur. Breton témoigne de ceci (1966 : 977) : « Le pur enjouement de certaines parties toutes fantaisistes de son œuvre ne doit pas faire oublier qu'au centre de quelques-uns des plus beaux poèmes de Cros un revolver est braqué ».

¹¹⁷ Cros eut une relation tumultueuse avec Nina de Villard, femme assez connue dans les cercles littéraires qu'il fréquentait. Il n'obtint jamais une acceptation complète de celle-ci, ce qui le rendait dépressif assez souvent : « Cros était prêt à offrir tous ses travaux en hommage à Nina. Il attendait qu'en retour, elle ne vécût que pour lui. Nina voulait avoir son indépendance et faire une carrière [...]. C'était une impossible maîtresse » (Brenner et Lockerbie, 1963 : 29).

La modernité des poèmes de Cros se dégage, sans doute, de son travail sur l'absurdité, le néant, le déchirement existentiel, de la métamorphose du réel et la création d'un univers plus confortable pour le poète. Même si de son vivant il n'a eu aucune reconnaissance, l'influence de ses poèmes peut être tracée dans certains écrivains qui ont pu connaître son œuvre :

C'est *Le meuble* où l'on entend par avance [...] les réflexions enfantines de Francis Jammes. C'est le *Vaisseau-Piano* où Kahn trouvera plus tard le thème initial de ses *Palais Nomades*. C'est enfin le *Hareng Saur*, cette étrange ruade de l'idéalisme contre le terre à terre de la vie quotidienne et qui servirait si bien de préface aux fantaisies flegmatiques de Franc-Nohain (Barre, 1911 : 274 - 275).

Cet écrivain, dont l'attitude de révolte reste évidente, a bien pu influencer tous ces écrivains, mais nous ajoutons ici-bas une relation de listes de Symbolistes et de Décadents, que la presse publiait assez souvent à cette époque-là, où l'on ne mentionne jamais son nom¹¹⁸. Il s'agit, à notre avis, d'un ostracisme volontaire de la part des éditeurs, qui laissèrent Cros se noyer dans l'absinthe de son vivant : « Cros se laisse aller à la dérive, homme vieilli avant l'âge par les ratés de l'existence » (Forestier et Walzer, 1970 : 35).

6.2.2. Marie Krysinska

Si Cros reste le paradigme du poète maudit, Marie Krysinska eut le malheur de naître femme au milieu d'un environnement dominé par les hommes. Même au XXI^e siècle il est difficile de parler d'une véritable

¹¹⁸ Doumic, R. (1895). La poésie nouvelle, dans *Revue des Deux Mondes*, 130, 935 - 946.

Hennequin, É. (1885). Les poètes Symboliques, dans *La Revue de Genève*, 1, 230 - 238.

Peyrot, M. (1887). Symbolistes et Décadents, dans *La Nouvelle Revue*, 49, 123 - 146.

Régnier, H. (1900). Poètes d'aujourd'hui et poésie de demain, dans *Mercure de France*, 35, 321 - 350.

Rodenbach, G. (1891). La poésie nouvelle, dans *Revue Bleue*, 14, 422 - 430.

Thome, A. (1889). Les poètes Symbolistes, dans *Art et Critique*, 26, 401 - 405.

reconnaissance des femmes dans tous les niveaux de la société¹¹⁹. On ne peut qu'imaginer les injures et les offenses subies par Krysinska, femme écrivaine et, de surcroît, contestataire.

Le cas de Krysinska reste particulier car, comme nous avons déjà commenté dans cette thèse, elle va remanier ses textes : nous aurons deux versions de certains poèmes, correspondant à deux périodes de composition. La première comprend les années 1881 à 1883, où Krysinska publie des poèmes dans la presse. Nous avons soutenu, tout au long de ce travail, que ces textes constituent des poèmes en prose car ils répondent aux critères génériques fondamentaux que nous avons déjà discutés¹²⁰. Il y a, après cela, un saut chronologique jusqu'aux années 1889 et 1890, où Krysinska va composer et publier le recueil *Rythmes pittoresques* (1890). Il s'agit d'un recueil de vers libres, forme textuelle très à la mode à cette époque-là. Le remaniement a lieu dans les poèmes écrits entre 1881 et 1883, qui apparaîtront dans ce recueil sous la forme de poèmes en vers libres : Krysinska va couper les phrases des textes originaux de manière qu'ils ressemblent aux vers libres.

Ce remaniement ne devrait pas être un problème *per se* : en fin de compte, la prépublication de textes dans la presse et la compilation postérieure pour composer un recueil était un procédé commun tout au long du XIX^e siècle. Il semble évident que les écrivains étaient libres pour modifier leurs poèmes

¹¹⁹ Les études de genre sont aujourd'hui au centre de l'intérêt de la communauté critique, la quantité de publications sur ce sujet en témoigne. Toutefois, nous ne pouvons parler encore d'une connaissance totale (pas même majeure) de la littérature produite par des femmes : le nombre d'écrivaines méconnues et oubliées reste de nos jours trop élevé. Si certaines femmes écrivaines du XX^e siècle ont gagné quelque reconnaissance, celles du XIX^e sont encore, pour la plupart, dans l'ostracisme (particulièrement vers la deuxième moitié du siècle, lorsque la quantité de femmes auteures augmente). Nous voulons ici apporter notre pierre à l'édifice à travers l'analyse et la valorisation de l'œuvre de Krysinska.

¹²⁰ Chapitre 2. À la recherche des traits fondamentaux du poème en prose.

d'après leur goût, puisque la version « définitive » est toujours considérée celle du recueil. Krysinska, en tant que femme, pourrait avoir été ignorée tout simplement ; pourtant, elle eut la valeur nécessaire pour réclamer la paternité du vers libre. Krysinska va défendre, ce que nous pouvons lire dans la première édition des *Rythmes pittoresques*, que les textes publiés entre 1881 et 1883 ne sont pas de poèmes en prose sinon des vers libres. Avant la préface, on ajoute l'extrait d'un article où l'on assure que « l'auteur des *Rythmes pittoresques* est le premier qui ait eu l'initiative de ces innovations prosodiques [...] à l'époque où Marie Krysinska publiait ses premiers vers libres (en 1882) » (1890 : VI). Dans la préface, écrite par Rosny (1890 : VIII), nous lisons ce qui suit :

Madame Krysinska publiait en effet, en 1883 et 1883, époque où la rupture des moules n'avait pas encore de partisans, des morceaux tels que « SYMPHONIE EN GRIS », BALLADE, [...] morceaux qui offrent la technique des vers libres préconisés en ces derniers temps [...].

C'est ainsi que Krysinska se positionne contre le groupe principal du vers libre, commandé par Gustave Kahn. Ici commence une véritable campagne de mépris contre cette poétesse, qui avait été jusqu'à alors simplement négligée. Nous voyons un exemple de cet ostracisme volontaire chez Kahn (1901 : 331). Il raconte, à un certain moment non spécifié avant 1885, le jour où il trouve dans un simple papier d'enveloppe un texte déjà publié par Krysinska, ce qui suggère l'opinion de Kahn par rapport au texte. L'identité de celle-ci n'apparaît nulle part même si Kahn avoue connaître la poétesse :

Un jour, en dépaquetant des ustensiles que me faisait parvenir l'administration [...] je regardai les papiers d'enveloppe ; une page de la *Vie Moderne* me tomba sous les yeux : j'y vis un poème en vers libres, ou typographié tel, poème en prose ou en vers libre, selon le gré, très directement ressemblant à mes essais. Il était signé d'une personne qui

me connaissait bien, et voulait bien, moi absent, se conformer étroitement à mon esthétique ; je faisais école.

Le but de notre travail n'étant ni le commentaire du développement du vers libre de Krysinska ni les conséquences de ce choix contestataire par rapport aux écrivains de son vivant, nous n'allons pas approfondir ce sujet¹²¹. Nous allons nous demander plutôt quant au choix générique du poème en prose (malgré le critère de l'auteur, que nous avons prouvé inopérant à cette époque-là¹²²) pour s'exprimer dans cette première période de publication.

En ce qui concerne l'aspect thématique, Krysinska ne suppose pas une rénovation quant à son environnement artistique : nous y trouvons les sujets à la mode du Symbolisme de 1880. Pour n'en donner que quelques exemples, nous pouvons considérer l'ennui dans *Un Roman dans la Lune*, « C'était un poète tourmenté d'un mal étrange ; il vécut sans désir, sans ambitions, sans jalousie et sans joie » (Krysinska, 1883a : 80) ; le Paris nocturne et décadent dans *Les fenêtres*, « Mais il s'éveille bientôt le Paris noctambule ; Il ouvre ses millions d'yeux en becs de gaz, et dans la tourbillonnante et frénétique atmosphère du soir, les fenêtres revivent » (1883d : 102) ; l'intimité extériorisée à travers la fusion avec la nature dans *Symphonie en gris*, « Plus d'ardentes lueurs sur le ciel alourdi, qui semble tristement rêver. Les arbres, sans mouvement, mettent dans le loin une dentelle grise » (1882b : 4).

Vu que la sélection des sujets n'est pas innovatrice chez Krysinska, nous nous intéressons plutôt au choix générique. Marie Krysinska avait beau faire des véritables « essais de rénovation poétique » (Couturat, 1890 : 120), elle était

¹²¹ Pour une perspective plus complète de la biographie de Krysinska, nous renvoyons le lecteur à la section correspondante dans l'ouvrage de Bernard (1959 : 371 - 373), à l'étude de Goulesque (2000) et à l'ouvrage collectif de Paliyenko et al. (2010).

¹²² Voir la section 1.4. *Rôle de l'auteur et du public : paratextes et dialogues créateur-récepteurs.*

stigmatisée pour toujours par le fait d'être une femme écrivaine. Krysinska aurait pu, évidemment, chercher à complaire ses contemporains à travers la production de textes dont le format fût à la mode, voire en imitant Verlaine, Mendès, Laforgue ou tant d'autres. Rien n'est plus loin de la personnalité de Krysinska. Elle s'exprimera dans un format n'appartenant qu'à elle-même : un poème en prose dont l'élaboration reste assez personnelle. Ces textes, bien que la thématique ne soit pas très originale, constituent un véritable éloignement des paradigmes poétiques de l'époque tels que le vers verlainien ou les premières tentatives de libération du vers de Kahn. Il s'agit d'un certain retour au *Gaspard de la Nuit* puisque la figure du refrain est reprise, mais la configuration formelle reste absolument différente. Krysinska élève ici sa voix hors la limite de la ligne et du blanc, comme dans *Les Bijoux Faux* (1883c : 99) : « Et dans cette féerie de pacotille, au milieu des étoiles en doublé, et des lunes en papier d'argent, mon spleen inquiet s'endormait comme un enfant malade qu'on berce »¹²³. C'est aussi le cas pour *Symphonie en gris* (1882b : 4) et « le ciel qui semble tristement rêver » ou *Les fenêtres* (1883d : 102) et « Le long des boulevards et le long des rues elles étoilent les maisons »¹²⁴.

Nous pourrions trouver des raisons historiques suggérant qu'à l'époque, entre 1881 et 1883, le poème en prose était un genre assez répandu. Le *Gaspard de la Nuit* avait été déjà récupéré par Baudelaire dans les *Petits poèmes en prose*, Cros avait publié le *Coffret de Santal* ; en même temps Rimbaud avait écrit, si les études concernant la chronologie rimbaldienne ne sont pas trompées, tous les textes des *Illuminations*. Pourtant, la réalité était assez différente : le poème en prose ne connut un certain succès artistique qu'après la réimpression et distribution généralisée, en 1886, des *Illuminations*. Le choix de Krysinska ne

¹²³ Nous ajoutons une version complète de ce poème en prose dans l'Annexe 2.

¹²⁴ Tous les traits de style Krysinska étant présents dans ces deux poèmes en prose, nous annexons les textes complets. Voir Annexe 2.

peut être motivé, en aucun cas, par la recherche de l'acceptation ni des écrivains qui l'entouraient ni du public, du fait que le poème en prose ne lui offrait pas d'avantage éditorial ou économique. En raison de cela, nous croyons qu'il s'agit d'un véritable mouvement de révolte : Krysinska subvertit les critères esthétiques dominants pour aboutir à une forme particulière. Méprisée par ses contemporains, toujours absente des listes de « Symbolistes et Décadents » et volontairement oubliée par les cercles littéraires de son vivant, elle reconfigure son univers poétique pour offrir une vision propre à elle-même. Personne n'est ici imitée : la « femme facile » musicienne et poétesse se prouve créatrice. Ce concept est traité dans l'analyse de Planté (Paliyenko et al., 2010 : 36). Planté propose que Krysinska, qui était en plus pianiste au Chat Noir, concordait sans doute avec le rôle de femme facile, presque une courtisane dont on n'attend que l'expression de la féminité, d'une intimité tendre et subtile. Par contre, cette femme revendiqua sa place dans l'histoire de la littérature et fit preuve, comme nous venons de le montrer, d'une capacité de création poétique au même niveau que celle de ses contemporains masculins :

Marie Krysinska échappe par plusieurs aspects au modèle culturel de la poésie féminine. On sait que les femmes poètes, volontiers rangées dans la catégorie des grandes amoureuses, sont traditionnellement lues comme si leurs vers livraient quelque immédiateté du désir, assimilés à une poésie « personnelle » [...] [cette immédiateté] est d'emblée évidemment absente chez Krysinska, qui emploie une forme nouvelle, originale et travaillée [...]. Peu de place est faite dans ses recueils à la poésie personnelle.

Cet air de rénovation fut perçu cependant par quelques critiques et écrivains du XIX^e siècle. Même s'ils constituent une minorité épouvantable, nous pouvons récupérer les jugements de Gille (1890 : 5), qui fait le compte-

rendu des *Rythmes pittoresques*. Pour lui, « l'œuvre de Mme Krysinska est pour l'oreille une nouvelle musique qui, pour n'être pas celle de notre vers français, possède cependant un charme pénétrant et incontestable ». De la même manière, pour Lebeau (1890 : 1628), à l'époque où les Symbolistes publiaient sans arrêt, « Marie Krysinska par faisait patiemment ce livre condensé, dans une formule qui lui appartient, riche d'idées originales, d'un lyrisme audacieux et dans une langue claire et imprévue ». En outre, pour Dubus (1890 : 444), les *Rythmes pittoresques* méritent son éloge à cause de leur musicalité :

Si l'on veut bien le considérer non comme un recueil de vers, mais comme un recueil de très raffinés poèmes en prose, rythmés avec un art accompli, il y a bien de louanges à donner depuis la première page jusqu'à la dernière.

Nous finissons cette section par un témoignage surprenant tant par le contenu que par la personne qui l'émet. Il s'agit de la réponse de Verlaine à l'enquête à propos de l'évolution littéraire menée par Huret (1891 : 62). Le poète va placer Krysinska au même niveau que Rimbaud en ce qui concerne l'innovation poétique : « Où sont-elles, les *nouveautés* ? Est-ce que Arthur Rimbaud, - et je ne l'en félicite pas, - n'a pas fait tout cela avant eux [les Symbolistes circa 1886] ? Et même Krysinska ! ». Au vu de ces opinions, peut-être que la seule erreur de Krysinska consista à commencer une guerre perdue dès sa conception même. Personne ne pouvait éclipser Kahn et son groupe : ils étaient trop présents dans les maisons d'édition ainsi que dans la presse, et ils marquèrent même la voie d'une nouvelle tendance massivement acceptée, le vers libre. Bien que ce soit inconcevable de nos jours à l'égard de la montée des théories féministes, il semble clair qu'une femme n'était pas capable, à cette époque-là, de questionner la paternité d'une forme littéraire attribuée à un

homme. Il s'agissait, comme nous venons de le dire, d'une protestation sans futur.

C'est ainsi que Kryszewska, méconnue grâce aux efforts de quelques-uns, élabore une série de textes dont la volonté subversive en fournit les fondements. Cette poétesse va se révolter contre les lois communes de la poétique de son environnement ; le genre choisi, malgré le remaniement postérieur et la revendication d'un statut générique tout autre, reste toujours le poème en prose. De cette façon-là, Kryszewska arrive à créer une forme propre à elle-même, indépendante tant des tendances artistiques précédentes que des critères du public. Elle va construire un univers poétique individuel où sa condition de femme n'est pas une contrainte : Kryszewska échappe, à travers le poème en prose, des moules imposés par un monde éminemment masculin. Sa subversion reste, comme chez Cros, créatrice.

6.2.3. Francis Poictevin

Le mot décrivant à la perfection le passage de Francis Poictevin par l'ambiance littéraire de Paris à la fin du XIX^e siècle est, sans doute, indépendance. Éminemment romancier, Poictevin publie une bonne quantité d'ouvrages¹²⁵ dont la répercussion publique reste nulle. Il n'est connu, de son vivant, que par quelques écrivains avec lesquels il se coudoyait dans certains cercles littéraires. Brisson en témoigne (1895 : 345) : « ce nom, à peu près inconnu du grand public, a été mille fois encensé et célébré dans les brasseries et dans les revues littéraires du quartier latin ». Même si ces auteurs firent souvent l'éloge de la qualité de son œuvre, les romans de Poictevin ne sortirent jamais de ces ambiances. Cet écrivain resta un véritable inconnu pour le grand public tant du XIX^e siècle que du commencement du XX^e.

¹²⁵ *La robe du moine* (1882), *Ludine* (1883), *Songes* (1884), *Petitau* (1885), *Seuls* (1886), *Derniers songes* (1888), *Double* (1889), *Presque* (1890), *Heures* (1892)...

Il s'agit, même de nos jours, d'un écrivain encore plus obscur que Cros ou Krysinska, car ces deux poètes ont mérité des études au XX^e siècle. Poictevin, au contraire, semble ne pas avoir suscité l'intérêt de la critique ni de son vivant ni après sa mort, sauf quelques échantillons (très ponctuels et très brefs). Avant 1900, nous trouvons certains critiques et auteurs parlant de cet écrivain. Il y aura en général, comme nous allons voir, un éloge à la liberté de Poictevin et à la faible influence des tendances majoritaires dans son art, qui reste personnel. C'est le cas de Lazare (1895 : 145) : « Toutes les préoccupations contemporaines semblent être indifférentes à ce pérégrin libre et rêveur, qu'inquiète l'âme du monde ». Brisson (1895 : 346) partage la même impression que Lazare :

M. Poictevin méprise les sentiers battus ; il ne chausse pas les pantoufles de Balzac, ni d'Edgar Poë, ni de Jean-Jacques, ni même du Sar Joséphin Péladan. Il daigne simplement nous apprendre ce qui se passe en son âme, il nous confie les précieuses sensations qui s'y sont amassées, durant deux mois de vacances.

Comme nous avons déjà avancé, Poictevin profita de la sympathie de ses contemporains. Le cas le plus remarquable est celui de Verlaine, qui témoigna de leur amitié en deux occasions. Tout d'abord, en 1893, nous trouverons une *Dédicace* (Verlaine, 1901 : 198) soulignant non seulement la préciosité du langage utilisé par Poictevin mais aussi la acceptation minoritaire de son œuvre : « Toujours mécontent de son œuvre / D'autant plus exquise de flou [...] Qu'est-ce / Que cet indicible imprudent / Qui n'écrit pas pour la publique / Moyenne [...] ». Le deuxième commentaire, recueilli dans ses *Œuvres complètes* (Verlaine, 1905 : 483), montre clairement l'affection que ce poète professe pour Poictevin : « Puisse le bon écrivain, le meilleur artiste, peut-être, nous charmer souvent et longtemps, de son verbe et de son style. Il a toutes nos complicités et, j'en répons, va mériter encore plus notre admiration ». Déjà au

XX^e siècle, Rémy de Gourmont (1921 : 169) loue l'originalité de Poictevin tandis qu'il met en exergue la particularité de celle-ci :

Il nous séduit à coup sûr par cette préciosité même que d'aucuns, gauchement, lui reprochent. Cette préciosité est rigoureusement personnelle ; à l'écart des groupes, aussi loin de M. Huysmans que de M. Mallarmé, l'auteur de *Tout bas* œuvre, dirait-on, dans une cellule.

Nous pouvons constater, donc, que Poictevin attirait en quelque sorte l'attention des écrivains de son époque. Toutefois, il se prouva toujours détaché des mouvements artistiques majoritaires qui l'entouraient, comme nous avons pu lire dans certains commentaires. Poictevin témoigna, d'après nous, d'une liberté littéraire totale et volontaire ; voilà pourquoi le mot décrivant sa carrière reste, à notre avis, indépendance. C'est ici qu'une différence entre Cros, Kryszynska et le cas de Poictevin s'impose. L'isolement artistique des deux premiers écrivains eut lieu malgré eux, tandis que Poictevin chercha volontairement à s'éloigner. Les motivations restent, évidemment, divergentes ; pourtant, le résultat en est pareil.

L'isolement littéraire de Poictevin met en rapport la production de cet écrivain et le concept de marginalité que nous avons posé pour les cas précédents. Même si, comme nous avons avoué, les fondements de cette position à la marge proviennent d'une situation assez différente, les conséquences vont être similaires. L'œuvre de Poictevin témoigne de la subversion de celui-ci face aux tendances communes de son milieu artistique. C'est ainsi que, bien que romancier, Poictevin publie en 1888 *Paysages*, recueil de véritables poèmes en prose dont nous avons souvent parlé au cours de cette thèse. Un ouvrage tel ne peut surgir que de la volonté d'expérimenter avec le langage : habitué à l'intrigue romanesque, Poictevin décide ici d'enlever le fil conducteur et de condenser les textes. Le résultat : *Paysages* est la conjonction

d'une large quantité de descriptions décidément poétiques qui emportent le lecteur à une réalité transfigurée par l'âme lyrique de l'écrivain.

Paysages ne comporte aucune rénovation du point de vue thématique. Poictevin avait été toujours qualifié de « rhéteur, sensible à l'aspect extérieur du monde, un amuseur d'esprits subtils, un jongleur raffiné, un joueur de flûte se plaisant aux délicates et vaines harmonies » (Lazare, 1895 : 144). Il tend à explorer le côté le plus intime et mystique du monde qui l'entoure. Par exemple, nous lisons, dans le poème *Dans le port, marée haute* (Poictevin, 1888 : 84) :

Jolies les voiles des bateaux de pêche, hissées à demi en l'inégalité aiguë de leurs angles. Grises, noires, briquetées, toutes d'un ton passé, et rapiécées la plupart. Elles sont tendues ou se plissent, j'en préfère deux d'un gris fané, qu'on dirait givré de la minime bruine tombante. Leur balancement garde un rythme doux.

Même dans ses romans, l'importance du fil conducteur narratif est de fait partagée avec celle de la description, ce qui choque et plaît¹²⁶ ses contemporains. À la suite de ceci, Brisson (1895 : 346) émet la critique suivante :

M. Francis Poictevin est allé se promener sur les bords du Rhin [...]. Il se garde bien de décrire la cathédrale de Strasbourg ou le pont de Kehl, ce qui serait banal [...]. En revanche il nous entretient abondamment d'une

¹²⁶ Ce plaisir n'est pas partagé dans la totalité des cas. Brunetière (1887 : 696) mentionne Poictevin toujours en méprisant l'œuvre de Baudelaire et la stèle littéraire que celle-ci provoque : « D'autres l'imitent [Baudelaire], mais en le perfectionnant, c'est-à-dire en se rendant plus incompréhensibles encore ou plus prétentieux que lui : (...) ou M. Karl Huysmans, en prose, et M. Francis Poictevin ».

petite pâtissière bossue qu'il a rencontrée à Bade. M. Francis Poictevin tombe en extase devant cette jeune personne¹²⁷.

Malgré la similarité thématique avec les romans qu'il avait déjà publiés (et ceux qui seraient publiés après 1888), *Paysages* constitue, à notre avis, une réaction à deux niveaux. Tout d'abord, Poictevin tourne le dos aux milieux littéraires de la fin du siècle, car on n'attendait de lui que la production de romans langoureux et mystiques. Nous pouvons constater ce fait à travers la présentation des témoignages critiques que nous avons déjà avancés. C'est ainsi que Lazare (1895 : 143) se fait l'écho du changement dans la configuration textuelle de Poictevin de la manière suivante : « Après avoir poursuivi les sensations troublantes et les images étranges, M. Francis Poictevin, qui fut un chercheur de mots, est devenu un chercheur d'essence ». Brisson (1895 : 345) fait d'abord l'éloge du langage de Poictevin : « M. Poictevin est un raffiné ; il enferme en une phrase des trésors d'impressions accumulées, comme les Orientaux enferment dans un tout petit flacon le suc de cent mille roses ». Quant à ses poèmes en prose, Brisson (1895 : 350) avoue son admiration pour la concision descriptive que Poictevin y développe : « On ne saurait, en moins de mots, peindre plus juste. L'illusion est complète... Cet aspect, ce *moment* de la nature est « attrapé » comme à l'aide d'un objectif ». Toutefois, plus tard nous trouvons le témoignage de cette divergence entre la production de Poictevin et le critère de la critique. Brisson va écrire (1895 : 351), malgré l'éloge du style précédent, que les livres de Poictevin ne méritent pas, d'après lui, une publication :

¹²⁷ Après avoir lu ce témoignage, qui pourrait ne pas relier les romans descriptifs de Poictevin et *À la recherche du temps perdu* de Proust ? Nous ne pouvons assurer la connaissance de l'œuvre de Poictevin par Proust, l'influence restant alors incertaine. Pourtant, nous croyons que les similarités dans la conception textuelle sont évidentes.

Le fait même de leur publication trahit une étrange confiance en soi. Je sais d'honnêtes gens qui mourraient de honte à l'idée de faire paraître un volume où il n'y a rien. M. Francis Poictevin n'a pas ces scrupules et ces timidités¹²⁸.

Verlaine (1905 : 480) fait encore plus explicite l'éloignement entre les romans et les poèmes en prose de Poictevin. Il remarque spécialement le divorce entre le goût éditorial et critique de l'époque et la forme rénovatrice de *Paysages* : « Rompant avec les systèmes de l'affabulation, de l'intrigue, qui sont les ficelles du pur ouvrage en librairie, il osa¹²⁹ nous présenter à cru une partie de son âme et peut-être de son cœur ». En conclusion, Poictevin manifeste, d'après nous, sa liberté auctoriale à travers la production d'un recueil absolument personnel.

D'autre part, Poictevin montre aux écrivains de l'époque que le poème en prose peut bien délaissier les artifices rhétoriques comme les refrains ou les jeux phoniques qui triomphaient parmi les Symbolistes. Rien de plus loin du *Gaspard de la Nuit*, modèle que l'on avait récupéré grâce à Baudelaire, que les textes de *Paysages*. Afin de n'occuper trop d'espace avec des exemples, nous

¹²⁸ Cette déclaration de Brisson nous surprend car, tout au long de son renseignement littéraire, ce critique semble avouer un certain goût et intérêt pour l'œuvre de Poictevin. Toutefois, ce commentaire semble suggérer une dispute entre Brisson et Poictevin, peut-être au niveau personnel. Le ton de la critique de Brisson s'endurcit et il arrive à dédaigner l'écriture de Poictevin de la façon suivante (1895 : 352) : « Voilà bientôt dix ans que M. Francis Poictevin fait partie du groupe des « jeunes qui ont beaucoup de talent ». Je lui souhaite d'en sortir le plus tôt possible [...]. Mais il n'y arrivera [à la gloire littéraire] que s'il se décide à nous donner un vrai livre, et non plus de raclures de muscades, des rinçures de bouteilles, et de chétives pattes de mouche ».

¹²⁹ C'est nous qui soulignons.

allons montrer deux textes illustrant ce que nous venons d'affirmer¹³⁰. Dans la section *Paris, Automne*, nous lisons ce qui suit (1888 : 9) :

Au parc Monceau, entre le demi-cercle des colonnes corinthiennes, sur l'eau brune, où les feuilles racornies tombées deviennent flaccides, des cygnes d'une blancheur de cire voguent au-dessus de leurs reflets de porcelaine.

De la même manière, dans *Rheinland, Fin d'été* (1888 : 56 – 57) :

Vers la nuit, du bateau remontant le fleuve, un village, rencogné dans une courbe de collines, semblait s'envelopper, effigie, à certaines lignes délimitantes, de quelque chose d'évanoui, cité noire, et autour, sous les brumes des airs, l'eau moirée s'appesantissait, envahissante.

Nous voyons que le poème en prose de Poictevin reste assez éloigné, par exemple, de celui de Krysinska, qui profitait quelques fois des ressources techniques empruntées au *Gaspard de la Nuit*¹³¹. Le texte se développe sans artifices rhétoriques structuraux ; la signification ne dépend pas d'un jeu de parallélismes ou de répétitions. Nous pourrions remarquer, tout au plus, un certain goût pour les allitérations, comme celui du pair des phonèmes /s/-/z/ dans « sous les brumes des airs, l'eau moirée s'appesantissait, envahissante » (1888 : 57). Toutefois, il semble que la poéticité de ces textes ne réside que sur le côté presque mystique des descriptions faites par Poictevin, souvent louées par la communauté littéraire¹³². L'écrivain diverge ainsi des conventions généralisées du poème en prose, jusqu'au point de dérouter certains critiques.

¹³⁰ Nous annexons d'autres poèmes de Poictevin afin de fournir plus d'exemples de cette idée. Voir Annexe 3.

¹³¹ C'est le cas de la répétition des phrases de *Chanson d'automne* (Krysinska, 1882a: 2), qui donnent l'aspect d'un leitmotiv.

¹³² De Gourmont affirme (1921 : 171) : « Oui, que c'est subtil ! – et pourquoi ne pas écrire « comme tout le monde » ? Hélas ! Cela lui est défendu, - parce qu'il est un mystique, parce qu'il sent entre l'homme et les choses et Dieu des rapports nouveaux ».

Même si nous n'avons aucun doute quant au statut générique des textes de Poictevin, nous trouvons chez Raymond (1966 : 205) l'opinion que *Paysages* reste un recueil de fragments : « Avec les *Paysages* de Poictevin [...] où il n'avait plus l'unité qui confère un personnage, on n'avait plus que des recueils de morceaux choisis ». Néanmoins, du fait que les textes de *Paysages* peuvent s'accorder aux traits fondamentaux du genre que nous avons déjà exposés¹³³, l'étiquetage générique de poème en prose en est précis, à notre avis. Nous avouons que Poictevin peut être arrivé au poème en prose à travers la « dislocation du roman » (Raymond, 1966 : 205). Pourtant, la complète absence de fil conducteur entre les textes les éloigne de la conception du fragment : nous n'y trouverons aucune connexion narrative intertextuelle.

Les œuvres de Poictevin reflètent, d'après nous, la liberté dont l'artiste jouissait. Il peut sembler cependant que le concept de subversion reste assez éloigné, mais nous avons vu que l'élaboration de ses poèmes en prose est, du fait que l'on se trouve en 1888, innovatrice. Nous comptons avec un dernier témoignage reliant explicitement Poictevin et la subversion, que nous croyons assez illustratif :

Francis Poictevin est, comme tous les mystiques, un égotiste révolté contre les règles, un individualiste fuyant l'oppression des milieux, des autorités et des règles, un anarchiste religieux. Il est un pèlerin indépendant et vagabond, et c'est peut-être son vagabondage intellectuel qui l'a poussé à ne jamais donner que des marginalia d'un poème et d'une œuvre qui ne vient jamais et que cependant il devrait faire (Lazare, 1895 : 146).

¹³³ Nous avons déjà utilisé les poèmes de Poictevin pour représenter la validité de ces traits fondamentaux dans le chapitre 2 de cette thèse.

Il y a, à notre avis, deux choses remarquables dans cet extrait. Tout d'abord, l'utilisation de vocabulaire spécifique renvoyant sans doute au concept de subversion. Nous voulons souligner particulièrement les locutions « égotiste révolté contre les règles » et « individualiste fuyant l'oppression des milieux » : n'est-ce pas exactement la même volonté d'éloignement que nous avons constatée chez Cros et chez Krysinska ? Certes, les causes ou motivations de Poictevin sont assez différentes, car l'état de marginalisation des deux poètes précédents présente un côté négatif que nous avons déjà mis en évidence. Chez Poictevin il s'agira plutôt d'une recherche personnelle qui le mène à prendre une position contre les tendances majoritaires. Malgré cette divergence, les conséquences sont tout à fait les mêmes et nous arrivons, de cette façon-là, au deuxième élément qui mérite notre attention : la valorisation de son œuvre par la critique. Nous avons présenté que tant Cros que Krysinska vont être dédaignés par leurs contemporains. C'est aussi le cas de Poictevin : « des marginalia d'un poème et d'une œuvre qui ne vient jamais » est l'opinion de Lazare que nous avons montré plus haut. L'art de Poictevin s'éloigne de l'esthétique Symboliste¹³⁴, courant qui dominait la scène littéraire à l'époque de la publication de *Paysages*. Voilà pourquoi un recueil de poèmes en prose différant non seulement dans la forme mais aussi dans le fond ne peut être que contestataire. En tout cas, ce genre de commentaires plutôt dépréciateurs nous montre que les actes subversifs de Poictevin eurent le résultat prévu : l'éloignement volontaire et visible des tendances majoritaires ainsi qu'une individualisation de l'art qui s'en dégage nécessairement.

¹³⁴ En fait, il semble que l'influence principale de Poictevin puisse avoir été le courant naturiste. L'écrivain naturiste par excellence prend une attitude plutôt de poète que de romancier, car il vise à peindre la réalité quotidienne telle qu'elle se présente. Il y a, en conséquence, une abolition tacite de l'intrigue romanesque : « Ce n'était pas seulement à la psychologie qu'on renonçait, mais au déroulement temporel d'une aventure : l'art naturiste était orienté vers la poésie en ce qu'il visait à obtenir un caractère d'éternité » (Raymond, 1966 : 201).

En conclusion, Poictevin fait preuve visiblement d'une volonté de subversion qui se traduit par la publication d'une œuvre dont le style ne saurait être plus personnel. D'après une position séparée de l'atmosphère artistique prédominante, Poictevin est capable de développer un recueil comme *Paysages*. Grâce à cet ouvrage, il montre plus visiblement la liberté éditoriale dont il profite (en confrontant ainsi ce recueil aux attentes de ses contemporains). De plus, Poictevin va mettre ici en question les ressources techniques communément appliquées au poème en prose jusqu'à alors, même si ceci implique l'ostracisme littéraire qu'il va subir de son vivant et après sa mort.

6.2.4. Hugues Rebell

Le quatrième écrivain choisi dans cette thèse reste, comme Poictevin, quasiment inconnu de nos jours. Tout à fait comme dans le cas précédent, Hugues Rebell, né Georges Grassal, agglutine un ensemble assez large de publications. Il s'agit, principalement, de chroniques de presse abordant les sujets d'actualité et de romans¹³⁵.

Rebell va devenir plus ou moins célèbre de son vivant, ce qui n'arrive pas aux écrivains que nous avons déjà commentés. Toutefois, cette connaissance ne s'articule que sur la personne elle-même, non pas sur Rebell en tant qu'écrivain. Rebell montre souvent un éventail d'idées assez belligères concernant n'importe quel aspect de la société : religion, politique, mœurs ou littérature. De plus, on connaît partout le genre d'excès qu'il s'offre à lui-même au moment où il gagne un peu d'argent. Pourtant, outre ces impressions de catégorie strictement personnelle, Rebell n'a aucune relevance dans les ambiances littéraires de la fin du XIX^e siècle. Il a été extrêmement difficile de trouver des commentaires dans la presse concernant Rebell de n'importe quelle

¹³⁵ *La Nichina* (1896), *La femme qui a connu l'Empereur* (1898), *L'espionne impériale* (1899), *La Câlinese* (1899), *La Saison à Baïa* (1900), *Les nuits chaudes du Cap français* (1902).

longueur ou profondeur. Cros et Poictevin eurent quelques amis célèbres (comme Verlaine) laissant un témoignage de leur amitié et de la qualité de leurs ouvrages ; Krysinska, à cause de la querelle du vers libre, va être repérée par Kahn, Laforgue et les écrivains de ce milieu artistique. Rebell, au contraire, ne suscita aucun intérêt aux sphères artistiques plus ou moins importantes de son vivant.

Rebell s'est penché plutôt sur la littérature commerciale : ses romans sont toujours classés entre la littérature érotique (dont le ton osé renvoie souvent à la pure pornographie) et historique. L'écrivain est conscient des goûts du public à cette époque-là et agit en conséquence : on édite plus de quarante mille exemplaires de *La Nichina*, par exemple, ce qui comporte un véritable succès éditorial. Quant à ses chroniques de presse, il en publie lorsqu'il lui est économiquement nécessaire. C'est grâce à ces œuvres, dont la valeur artistique et littéraire est à peu près nulle, qu'il gagne de l'argent nécessaire pour mener une vie de fêtes et vices. Néanmoins, les cercles littéraires de la fin du siècle ne montreront jamais d'intérêt pour ces œuvres : Rebell fut un véritable exclu de cette société. À l'exception de trois rapports éditoriaux avant 1900, tous les témoignages critiques que nous avons trouvés appartiennent au XX^e siècle, ce qui révèle le manque d'impact de Rebell dans les courants artistiques de son vivant.

La personnalité de Rebell ne favorisait pas sa connaissance publique. Il était un provocateur, un homme troublant et agressif avec lequel une relation d'amitié simple devenait une tâche titanesque¹³⁶. Le seul ami que nous connaissons aujourd'hui reste René Boylesve, à qui Rebell va dédier les *Chants*

¹³⁶ Nous ne voulons citer ici que les aspects biographiques de Rebell ayant une relation plus ou moins directe avec notre hypothèse. Les détails les plus quotidiens de la vie de cet auteur peuvent être trouvés dans Rodange (1994).

de la pluie et du soleil. Même celui-ci finira par avouer la présence de l'écrivain après son mariage. Pour le reste, nous n'avons qu'à lire la critique d'Adolphe Retté (1894 : 495) au texte de Rebell *Union des trois aristocraties*. Il a beau admirer la force verbale et la volonté de Rebell, ses idées lui semblent cependant aberrantes :

Ce que j'aime de M. Hugues Rebell, c'est sa vigueur et la franchise qu'il met à défendre ses convictions. Il est rude, il sait s'indigner [...]. Enfin cet artiste, doué d'un style robuste, a écrit un fort beau livre, *Chants de la pluie et du soleil*, où il défend virilement sa pensée. Cette pensée, je la hais d'une haine de peuple, celui qui la défend, je le verrais fusiller avec plaisir un jour de révolution [...].

Les idées de Rebell, qu'il montrait allègrement dans ses chroniques, provoquaient des commentaires aussi cordiaux que celui de Retté. Rebell se positionnait contre n'importe quel type de progrès social : le socialisme montant, la démocratie de plus en plus croissante ou l'acquisition de droits de la part de la population. Il regrettait aussi la chute de l'oligarchie aristocratique française, en mettant l'emphasis sur le malheur que la valorisation de la petite bourgeoisie lui provoquait. En plus, et comme nous allons voir un peu plus tard, Rebell attaque très fortement l'archétype d'écrivain Symboliste, subtil, déprimé et mélancolique : « [Rebell est] de tempérament trop bouillonnant pour vouloir comme les Symbolistes s'évader de la vie plutôt que s'y plonger pour en épuiser les joies exaltantes » (Bernard, 1959 : 535). Nous pouvons imaginer, donc, que la vie sociale et artistique de Rebell était assez pauvre : il s'agit d'un écrivain marginalisé (peut-être à cause de lui-même) en raison de son idéologie. Dû à son caractère profondément agressif, le concept de subversion et Rebell iront toujours de pair.

Malgré cet ensemble d'idées si aigrement exprimées dans la presse, il est intéressant de remarquer que tout au long des romans l'idéologie de Rebell n'apparaît nulle part. À notre avis il s'agit, comme nous avons dit précédemment, d'un stratagème commercial : le grand public ne cherchait pas à discuter la politique actuelle, et Rebell en était parfaitement conscient. La seule œuvre où nous lisons de manière assez évidente les points de vue différents de Rebell quant aux affaires d'actualité reste les *Chants de la pluie et du soleil* (1894), œuvre déjà mentionnée par Retté.

L'exposition la plus violente de toutes les nuances de l'idéologie de Rebell a lieu, donc, dans le recueil de poèmes en prose *Chants de la pluie et du soleil*, la classification générique de poème en prose ayant été déjà discutée dans le chapitre correspondant¹³⁷. Les *Chants de la pluie et du soleil* sont, pour la plupart, des poèmes en prose, mais la longueur extrêmement courte de quelques-uns (comme *LII*, 1894 : 87) ou, de l'autre côté, ces textes trop longs pour les critères du poème en prose (comme *Le chevrier*, 1894 : 166 - 173) échappent évidemment à cette étiquette générique. Nous pouvons parler plutôt d'aphorismes dans le premier cas, de contes ou fables dans le deuxième. En ce qui concerne l'aspect idéologique de l'œuvre, il s'agit, d'après Rodange (1994 : 71), d'un « ouvrage de jeunesse s'il en est, ce recueil n'en révèle pas moins toute la personnalité de Rebell, dont les idées sont déjà très clairement définies ». Nous y trouvons, par exemple, la critique aux valeurs démocratiques que nous avons avancée (Rebell, 1894 : 38 - 39)¹³⁸ :

Bientôt j'ai entendu un grand bruit de la foule et des rires et des exclamations, [...] je me suis trouvé au milieu d'un troupeau de

¹³⁷ Voir les notes 14 et 15.

¹³⁸ Du fait que les poèmes en prose de Rebell sont parfois trop longs pour citer le texte complet, nous annexons à la fin de cette thèse la version intégrale de ce poème-ci et d'autres ici mentionnés. Voir Annexe 4.

monstres qui avaient sur un corps humain une tête de bête. Ils formaient un cercle autour d'un pâtre amaigri qui se tenait à genoux [...]. Il chantait même une fort joyeuse chanson.

Je suis le roi de la Démocratie,

Le roi soci-, le roi socialiste.

Je me prête au plaisir de mes bons sujets

Pour la Justi-ice.

De la même manière, Rebell attaque sans pudeur les écrivains Symbolistes (1894 : 23) :

Depuis cent ans que le monde cultive la tristesse comme son plus magnifique jardin, et qu'il se divertit à pleurer, dites-moi, ne sent-il point quelque fatigue ?

On a élevé les hommes pour la mélancolie, et ils ont arboré le chagrin avec orgueil [...]. Ah ! Quand me délivrera-t-on de ces visages de petites filles fouettées [...].

Du fait que les chroniques de presse de Rebell étaient aussi caustiques, à quoi bon cacher cet éventail d'opinions lors de la production romanesque ? De plus, pourquoi ne le montrer que dans les *Chants* ? À notre avis, le choix générique joue ici un rôle essentiel.

Suite à notre hypothèse, le poème en prose est le genre de la subversion, une toile blanche où le poète peut donner libre cours à sa volonté artistique de manière strictement individuelle. À notre avis, c'est précisément ce qui se passe dans les *Chants de la pluie et du soleil* : Rebell laisse de côté le roman historique ou érotique, les œuvres lui permettant de vivre, pour publier un recueil de poèmes en prose qui n'allait lui apporter aucun profit économique. Pourtant, ce qu'il perd du côté de l'argent, Rebell le gagne en liberté auctoriale pour faire et défaire à volonté. Au vu de sa production littéraire hors des *Chants*, nous

pouvons affirmer que Rebell utilise le poème en prose comme un véritable laboratoire d'expérimentation poétique où il va s'éloigner de ses romans ou chroniques à deux niveaux.

Tout d'abord, le niveau thématique suppose une véritable révolte contre la tendance littéraire prééminente de ce moment historique : le Symbolisme. Lorsque les écrivains à cette époque-là focalisaient sur les correspondances entre l'état de l'âme et la nature, les odeurs, les sons, les sensations délicates et tant d'autres, Rebell va faire un chant d'exaltation de la vie, de la liberté, du sexe et de la violence, un chant contre la morale empêchant l'homme de suivre son instinct animal : « Soyons religieux¹³⁹, mais comme le veut l'Instinct divin qui nous agite : acceptons la vie, acceptons-nous, acceptons les autres » (1894 : 119). Même s'il est impossible de parler d'un féminisme naissant, la femme aimée par Rebell se trouve très éloignée de l'archétype de femme idéalisée, soit-elle fatale soit délicate, du Symbolisme : « Je ne demande point qu'elle soit un ange et qu'elle n'ait pas d'organes et qu'elle ne mange pas. Je l'aime comme elle est, sans m'indigner de sa nature, sans blâmer ses faiblesses » (1894 : 90). Il s'érige en tant que palefroi de la Beauté : « Pour moi, dès maintenant j'ai mes armes prêtes : je saurai combattre et mourir pour la Beauté » (1894 : 37). Nous voyons que Rebell se situe dans une place très éloignée de la langueur Symboliste : il cherche l'homme et la femme vivants, actifs, qui se laissent mener par les instincts les plus naturels.

Toutefois, la rénovation la plus évidente dans les *Chants de la pluie et du soleil* relève de l'aspect formel. Le poème en prose offre à Rebell l'opportunité

¹³⁹ La religion catholique, en tant qu'institution d'une morale contraignante pour l'homme, ne peut qu'être critiquée par Rebell : « Rebell rend la religion responsable de son adolescence gâchée, parce qu'elle ne lui a pas enseigné ce qu'était le plaisir, parce qu'elle lui a toujours interdit de s'adonner à cette philosophie de l'instinct découverte trop tardivement » (Rodange, 1994 : 95).

de jouer avec la forme des textes, ce qu'il ne pouvait faire avec le roman ou la chronique de presse. Conséquemment, nous trouverons une grande variété formelle dans ces *Chants* que nous avons déjà commentée¹⁴⁰ : quant au genre, Rebell mêle l'aphorisme, le poème en prose et le conte. Il s'agit, d'après nous, d'une démonstration de liberté auctoriale, puisque Rebell peut tant rallonger que réduire les textes à volonté. Pourtant, la subversion contre son contexte littéraire est encore plus évidente non pas au niveau générique sinon à celui de la phrase. Moréas, dans son célèbre *Manifeste du Symbolisme*, établissait la configuration suivante (1886 : 150) :

Il faut au Symbolisme un style archétype et complexe : d'impollués vocables, la période qui s'arcboute alternant avec la période aux défaillances ondulées, les pléonasmes significatifs, les mystérieuses ellipses, l'anacoluthie en suspens, tout trope hardi et multiforme ; enfin la bonne langue - instaurée et modernisée -, la bonne et luxuriante et fringante langue française [...].

Rebell va se révolter contre tout cela. Son style s'inscrit dans un courant assez minoritaire qui critiquait les artifices du Symbolisme¹⁴¹. La prose de Rebell est, pour la plupart, directe, libre d'ornementations surchargées. Les phrases en sont souvent coupées pour leur conférer un dynamisme confrontant sans doute la prose lourde du Symbolisme : « À celui qui commence ! / À celui qui nous donne le pain ! / Au laboureur ! / Ce mot de paysan que profèrent avec mépris / Les hommes des villes / Je veux que ce soit un titre de noblesse [...] » (1894 : 169). La volonté subversive de Rebell émerge même au sujet de l'utilisation des ressources techniques de structuration textuelle comme les

¹⁴⁰ Voir les notes 14 et 15.

¹⁴¹ Paul Adam témoigne du langage artificiel et souvent forcé que quelques écrivains Symbolistes exhibaient (1886 : 398) : « Que reproche-t-on à la nouvelle école ? L'abus de la pompe, l'étrangeté de la métaphore ».

répétitions. Ces structures, comme le refrain ou le leitmotiv, étaient très à la mode. Rebell les met en pratique, par exemple, dans le chant XCIX (1894 : 184 – 185), où l’impératif « Laissez [...] » devient quasiment un mantra conduisant la signification du texte : « Laissez toutes les fleurs se mêler dans les corbeilles ; / Laissez toutes les passions embraser les âmes [...] Laissez les riches à leur insouciance ; [...] Laissez la courtisane travailler à sa beauté [...] ». Pourtant, ceci ne constitue point une règle : un nombre considérable des poèmes en prose de Rebell n’a aucune structure repérable. Pour l’illustrer, nous pouvons choisir le chant XCV, *Pensées de plein air* (1894 : 164 – 165) :

Dans le jardin, à l’ombre des grands arbres, les mères regardent au loin
le sable brillant où courent les robes légères et les petites jambes nues.

Gai bourdonnement comme d’abeilles ! Clair susurrement comme de la
source dans la forêt verte.

Partout la fraîcheur et les rayons subtils et caressants qui se glissent dans
les ramures et mettent des voiles de gaze dorée sur les feuilles aux
tendres nuances. [...]

Tous les styles peuvent y apparaître conjointement, puisque Rebell cherche la liberté auctoriale pure. Bien qu’il cultive parfois des formes appartenant à la tradition littéraire, il se consacre souvent à ce que sa volonté elle-même lui signale. Il s’agit, à notre avis, d’une manifestation assez évidente de l’individualité poétique (subversive) de l’écrivain de poèmes en prose que nous présentons dans notre hypothèse.

En conclusion, ce n’est qu’avec le poème en prose que Rebell va montrer les aspects les plus personnels de sa pensée. Les romans et les chroniques de presse restent, d’après nous, dans une sphère strictement économique. L’art sans bornes, l’idéologie explicitement affichée, la poésie se configurant de façon rigoureusement individuelle n’ont lieu que dans les *Chants de la pluie et du soleil*.

Il s'agit, à notre avis, d'une autre confirmation de l'hypothèse que nous soutenons : le poème en prose permet aux écrivains de s'opposer aux normes artistiques qui les entourent, en ouvrant ainsi la porte à la vraie originalité. Rebell, marginalisé dans les cercles littéraires tant par ses idées que par une production littéraire plus commerciale qu'artistique, va se révolter dans les *Chants* afin de produire une œuvre particulière. C'est la seule fois où nous pourrions constater, à notre avis, l'identité de l'auteur.

Il ne saura jamais gérer les bénéfices économiques que les chroniques de presse et les romans lui procurent. Rebell va dilapider d'énormes quantités d'argent dans les fêtes et les voyages qu'il fait tout au long de sa courte vie. Il meurt à l'âge de 38 ans dans la misère la plus extrême, dévoré par la maladie sans pouvoir payer un médecin.

6.3. Effondrement de la double voie de Bernard. Analyse dialogique du poème en prose

Tout au long du chapitre précédent nous avons montré que les quatre écrivains de notre corpus articulent leurs poèmes en prose à travers une volonté de subversion. Cette attitude, que nous croyons extrapolable à la totalité d'auteurs formant le corpus du poème en prose, réside au sein de l'ontologie du genre. Le poème en prose devient, d'après cette perspective, le résultat de la mise en pratique de l'individualité auctoriale. L'écrivain, libéré des contraintes imposées par la tradition littéraire, peut s'exercer ici librement. Ce fait, que nous croyons suffisamment prouvé, constitue l'explication du polymorphisme qui traverse le corpus du poème en prose. Cette suite logique n'est pas nouvelle : elle apparaît déjà au début du XX^e siècle. Lalou (1927 : 44), au sujet d'un commentaire de Bertrand, fait preuve d'une vision assez moderne quant à la conception auctoriale du genre :

L'originalité d'Aloysius Bertrand est son emploi systématique du poème en prose. Dire qu'il a créé ce genre ne signifie rien, puisque le poème en prose demeure un instrument personnel, soumis aux seules lois que s'impose chaque artiste.

Nous voulons, donc, reprendre l'idée de la double voie exposée par Suzanne Bernard que nous avons déjà discutée dans la section 5.2.3 de cette thèse. Bernard supposait que la diversité des manifestations stylistiques appartenant au corpus du poème en prose pouvait être encadrée dans les deux branches déjà mentionnées. Toutefois, les problèmes qu'une conception telle comporte surgissent même dans le texte de Bernard. Après avoir défini qu'il y a au moins deux types de poèmes en prose, Bernard avoue que la branche de composition dénommée artistique ou parnassienne est épuisée lorsque l'on arrive à 1890 (1959 : 464) : « C'est l'époque où, en même temps et pour les mêmes raisons que le vers classique, le poème en prose formel et artistique s'étiole et s'éteint ». Nous avons déjà montré nos réticences que ce fait nous suscite : comment soutenir l'existence d'une branche de composition si elle disparaît quelques décennies après la naissance du genre ? De quelle manière la théorie de Bernard pourrait-elle être opérante au XX^e siècle, du fait que la double voie est déjà mutilée ?

Suite à l'hypothèse que nous posons, où le poème en prose se développe toujours à travers une volonté de subversion, nous croyons que la seule voie existante est celle de l'anarchie. Nous avons prouvé que le poème en prose crée des lois internes d'après chaque écrivain, puisque celui-ci cherchera à prôner son individualité artistique face aux configurations textuelles de son contexte artistique. Ce mouvement d'autodétermination perpétuelle répond, à notre avis, à la voie anarchique de Bernard. Nous croyons que ce modèle de définition générique peut expliquer toutes les variétés stylistiques du poème en

prose, tant du XIX^e siècle que du XX^e. Si nous nous tenons à ce modèle, les formes résultantes du procédé de révolte artistique ne seront qu'une échelle chronologique du genre, car la subversion produit des résultats différents selon le contexte artistique contre lequel on se place.

Lorsque la tradition héritée, voire le contexte, est plutôt rigide, le poème en prose cherchera la libération formelle. En tant qu'exemples de cela, nous pouvons citer les *Petits poèmes en prose* de Baudelaire contre la rigidité de la versification classique, qui était encore prépondérante à cette époque-là¹⁴² ; Poictevin ou Rebell développent des recueils s'éloignant de la structure fermée que l'on avait établie pour le poème en prose du Symbolisme. Pourtant, il peut arriver que le contexte artistique entourant l'écrivain soit plus libre, car les tendances majoritaires à ce moment-là prônent l'individualité de l'art. Dans cette situation, nous trouverons un poème en prose structuré d'une manière ou de l'autre : c'est le cas du poème en prose Symboliste qui, face aux longueurs de Baudelaire et les rêves rimbaldiens, récupère les couplets du *Gaspard de la Nuit*. Au XX^e siècle nous trouverons un exemple similaire avec Max Jacob et *Le Cornet à dés* : après la perte progressive d'intérêt pour les modèles Symbolistes la production artistique commencera à montrer les premières lueurs des avant-gardes. Jacob se chargera, en conséquence, de produire une typologie de poème en prose plus structurée en tant que réaction à la liberté créatrice mentionnée.

De cette façon-là, le postulat d'une seule voie de développement générique fondée sur la subversion se prouve capable d'expliquer même les tendances formellement conservatrices. Suite à l'idée déjà exposée où les

¹⁴² Scott (1984: 295) ajoute que cette pratique d'une prose formellement libre visait à s'éloigner non seulement des rigidités du vers, mais aussi du grand roman réaliste flaubertien ou balzacien : « Ce que les poètes en prose du XIX^e siècle cherchaient dans la prose esthétique était une libération non pas [...] des conventions de la versification [...], mais des structures d'un langage essentiellement logique et discursif ».

variétés stylistiques du poème en prose forment une sorte de chronologie du genre, c'est Bernard elle-même qui atteste l'existence d'un mouvement pendulaire lors de la production de poèmes en prose. Même si ce travail est rédigé dans les années 1950, Bernard entrevoit déjà qu'il y a une réaction contraire au Surréalisme, le courant prédominant jusqu'à cette époque-là. Bien que l'influence de cette tendance soit encore très importante, quelques auteurs commencent à développer des poèmes en prose dont l'élaboration coïncide avec notre hypothèse. Si le Surréalisme part de la recherche de liberté artistique arrivant, lorsqu'il est nécessaire, à l'incohérence textuelle, le mouvement subversif des écrivains postérieurs va supposer, d'après notre hypothèse, une volonté d'organisation formelle. C'est précisément ce qui se passe dans les œuvres d'écrivains comme Char, Ponge ou Perse. Bernard, malgré avoir soutenu tout au long de sa thèse l'idée de la double voie de composition, se voit elle-même obligée de reformuler les paramètres de celle-ci pour expliquer ce phénomène (1959 : 701) :

On peut continuer à discerner, dans le poème en prose, les deux grandes tendances qui l'ont toujours entraîné vers deux pôles opposés : une tendance *anarchiste*, que l'influence du Surréalisme a contribué à développer ; et une tendance que j'appellerai *organisatrice* et qui marque actuellement, à l'inverse de la précédente, une volonté d'accord avec la réalité, d'optimisme.

À quoi bon continuerait-on à défendre la double voie de composition lorsqu'elle présente de sérieux problèmes d'application dès l'avènement du XX^e siècle ? Nous croyons fermement que ce mouvement pendulaire, cette oscillation générique reste mieux expliquée si l'on acquiesce la motivation subversive du poète. Les conséquences de celle-ci seront formellement divergentes d'après le contexte artistique où cette révolte ait lieu. Malgré cela,

l'attitude de subversion sous-jacente est toujours la même. Voici les mots de Vincent-Munnia (1996 : 277) à propos de l'attitude des précurseurs du genre :

[Il s'agit] d'une poésie subversive, car fondée sur un écart par rapport aux modèles acceptés, voire sur une pulvérisation de règles et de contraintes (de tous ordres : stylistiques, rythmiques, lexicales, thématiques et, plus largement, esthétiques) reconnues comme marques de poéticité : une poésie subversive car source d'un dérèglement.

La subversion étant une partie indispensable de l'ontologie du poème en prose reste un fait que nous considérons prouvé. Même si quelques écrivains ont tenté d'établir un ensemble de critères formels particuliers à ce genre, nous avons pu constater que le poème en prose s'érige en tant que véritable laboratoire d'expérimentation et d'innovation poétiques. Delville (1998 : 17) en témoigne : « Throughout the twentieth century, the prose poem has often been used as a means of questioning and redefining the methods, aims, and ideological significance habitually attributed to both poetry and prose ». Cette aptitude pour la rénovation ne peut être véritablement expliquée que si l'attitude subversive sous-jacente est acceptée.

Face aux perspectives ontologiques et textuelles que nous avons exposées tout au long de ce chapitre, de quelle manière pourrions-nous soutenir une analyse formaliste pour le poème en prose ? À notre avis, et arrivés à ce point, les affirmations attribuant au poème en prose certaines marques formelles (phraséologiques, rhétoriques ou structurelles) pour être considéré comme tel n'ont désormais aucun sens. L'erreur dans cette sorte de théories reste le manque de contextualisation de l'œuvre analysée. Nous avons déjà exposé que l'attitude anarchique des écrivains n'aboutit pas au chaos formel. Toute œuvre peut être expliquée à travers certains paramètres. La seule différence dans le cas du poème en prose reste que ces paramètres émanent de

l'individualité artistique de l'écrivain lui-même et non pas d'une tradition héritée. La volonté subversive du poète le mène à mettre en question les configurations génériques ou stylistiques précédentes, mais ce processus implique la création d'un nouveau éventail de normes littéraires :

Il s'agit de trouver une forme à la fois suffisamment anarchique pour briser les conventions anciennes, les normes d'un monde inacceptable, et suffisamment eurythmique pour que le poète puisse ordonner sa création poétique en un système cosmique et harmonieux (Bernard, 1959 : 98).

N'est-ce pas ce que les écrivains de notre corpus font dans leurs recueils ? Même si leur production littéraire s'éloigne des courants majoritaires, elle peut être comprise grâce aux paramètres que les poètes eux-mêmes y ont appliqués. Il s'agit, en conclusion, de « trouver une langue » (Rimbaud, 1929 : 56) à la fois cohérente et personnelle.

À l'aune de ce fait, nous postulons que la plasticité du poème en prose surgit, précisément, de la recherche consciente d'un cadre artistique individuel pour chaque écrivain, ce qui nous semble déjà assez évident. C'est à cause de cela que nous nous étonnons des analyses univoques du genre. On tente d'étudier le poème en prose comme une unité générique, une manifestation atemporelle qui doit, malgré un siècle et demi d'existence, présenter toujours les mêmes caractéristiques formelles. Pour illustrer cette opinion, nous voulons extrapoler ce type d'analyse à un autre genre plus canonique. Nous ne pouvons imaginer un critique osant étudier « le théâtre » comme une entité générique close dont la configuration artistique serait toujours pareille. Cette situation peut sembler ridicule, mais il s'agit de l'attitude que la critique a pris vis-à-vis le poème en prose. Aucun critique sérieux ne tenterait d'analyser Euripide et Beckett comme appartenant tous les deux à une même configuration stylistique.

Pourquoi donc essayerions-nous d'établir un ensemble de critères fermé réunissant Bertrand, Baudelaire, Rimbaud, Kryszynska, Poictevin, Char, Ponge ou Réda ? La dilatation temporelle est ici différente à celle du théâtre, ce qui reste notoire, mais le positionnement théorique est le même.

En ce qui concerne le théâtre, nous trouverons évidemment des caractéristiques se répétant toujours : l'utilisation des didascalies et la forme dialogique, par exemple. Pourtant, les deux écrivains que nous avons mentionnés, que pourraient-ils avoir en commun outre ces deux ressources-là ? Nous n'obtiendrions aucun résultat cohérent suite à une analyse à la recherche de parallélismes stylistiques plus spécifiques. Dans les mots de Yaouanq Tamby (2011 : 14), « quand on entre dans l'observation des genres historiques, on peut se trouver confronté à des termes qui ont été utilisés à des époques différentes pour recouvrir des réalités textuelles parfois très éloignées ». C'est ainsi qu'il serait inutile d'étudier sous les mêmes perspectives un roman chevaleresque et un roman avant-gardiste du XX^e siècle, par exemple. Bien que le poème en prose n'ait qu'un siècle et demi d'existence, nous croyons que le problème est pareil. Nous pouvons trouver, bien sûr, des caractéristiques sous-jacentes articulant le genre, comme la brièveté, l'unité organique et la non-narrativité. Ce sont des traits assez primordiaux ; ils ne permettent qu'une configuration assez basique du genre, comme nous avons déjà vu. Par conséquent, l'erreur irréparable consiste à étendre les ressemblances entre les écrivains jusqu'au niveau stylistique. D'après nous, et comme nous avons montré tout au long de cette thèse, ceci implique la non-fonctionnalité de n'importe quel appareil théorique construit sur ces fondements. Ce postulat est déjà présent dans Garasa (1969 : 48) :

¿Dónde están los rasgos comunes y diferenciadores que permiten afirmar la pertenencia a un género de diferentes estructuras, como, por

ejemplo, agrupar una tragedia griega, una comedia satírica, un sainete o un "vaudeville" en el género dramático? Sin duda, lo que caracteriza al género es un elemento formal [...], un circuito o un haz de posibilidades formales.

Si les caractéristiques formelles de chaque écrivain surgissent de la subversion de celui-ci contre son contexte artistique, les normes de composition seront toujours différentes puisque la tradition littéraire héritée est en état de changement perpétuel. La révolte de Baudelaire ne peut être en aucun cas celle de Rebell, Reverdy ou Réda. Les mouvements littéraires prédominants sont différents pour chaque époque, ce qui comporte la métamorphose de la configuration générique créée par chaque écrivain. Ainsi, León Felipe (1999 : 77) affirme sans erreur que « el poema en prosa es el género literario moderno que más problemas y dificultades plantea para su definición ». Cette opinion, à notre avis très exacte au vu du panorama d'études critiques concernant le genre, est justifiée par l'acquiescement que dans le poème en prose il n'y a pas de « constantes formales que sirvan de referencia genérica » (1999 : 66). Le genre, effectivement, semble être toujours encadré dans son contexte historique et artistique. En conséquence, nous devons accepter qu'il n'y a aucun élément transculturel ni transhistorique définissant le poème en prose outre le processus subversif de détachement du contexte que nous avons mentionné.

À notre avis, une analyse du poème en prose ne prenant pas ce fait en considération ne peut être qu'incohérente ou, plus spécifiquement, inopérante. Tout à fait comme dans les exemples du théâtre ou du roman, la prise en considération du contexte historique et artistique doit devenir l'attitude générale des critiques confrontant le poème en prose. C'est-à-dire, l'analyse moderne du poème en prose doit être de nature dialogique : il faut établir nécessairement un dialogue critique entre l'œuvre et le contexte où elle s'inscrit.

Du fait que l'attitude subversive de l'écrivain cherchera à s'écarter en quelque sorte de son contexte artistique, le critique devra mener son analyse à partir de l'acceptation de la bidirectionnalité des influences entre l'environnement de l'écrivain et son œuvre. De nouveau dans Garasa (1969 : 50), « así, y solo así, a través de su trayectoria histórica, será posible determinar el ámbito caracterizador de un género ».

Quelques critiques plus modernes ont montré une attitude similaire. Dans Stalloni (1983 : 31), par exemple, nous croyons entrevoir le modèle d'analyse que nous défendons. Il va comparer les poèmes en prose de Michaux, au XX^e siècle, avec les premières manifestations du genre. Les similarités stylistiques étant à peu près inexistantes, il y a cependant une certaine relation d'appartenance générique que l'écrivain ne peut négliger :

Pour qualifier ces petits fragments déroutants qui composent son œuvre on parlera pourtant, faute de mieux, de « poèmes en prose » bien qu'on voie mal la parenté entre tel poème d'Aloysius Bertrand, tel récit de Baudelaire et telle page des *Heidosemus* ou de *La Nuit remue*.

Les positionnements critiques prescriptivistes se prouvent, conséquemment, stériles. Il faudra trouver le juste milieu entre deux idéologies opposées. D'un côté, la notion de genre littéraire a une valeur indéniable tant pour la critique que pour les écrivains. L'influence de ceux-ci lors de l'établissement d'un canon artistique ne peut être oubliée. C'est ainsi que le critique doit travailler nécessairement avec la notion de genre littéraire, toujours en incluant l'information historique qui en est indissociable :

La critique est quelqu'un qui doit – à l'inverse de l'auteur et qui n'a pas besoin d'être persuadé de leur valeur – faire comme si les genres existaient vraiment. En critique, les genres sont des idées régulatrices, qui regardent à la fois vers l'histoire et le passé [...] et vers la théorie et

le possible lorsque les genres s'offrent comme concrétions de virtualités, répertoires ouverts de modèles et de repères (Macé, 2004 : 26).

Pourtant, il faut se débarrasser de la notion d'un genre littéraire fermé et immuable. Cette idée est aujourd'hui infructueuse, puisque les genres ont évolué et muté irrémisiblement tout au long du XX^e siècle. La théorie des genres, comme nous avons déjà commenté¹⁴³, doit s'adapter suite à la transformation des genres eux-mêmes. Ce positionnement implique-t-il l'affirmation de Derrida (1986 : 264), où « un texte ne saurait *appartenir* à aucun genre. Tout texte *participe* d'un ou de plusieurs genres, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance » ? Non, certes : nous croyons que le genre littéraire forme une entité dont la présence de caractéristiques formelles repérables permet son utilisation pour le regroupement d'œuvres. Le système de classification ou d'étiquetage générique doit être conscient, donc, du besoin d'ouverture et d'auto-rénovation. Dans le cas contraire, les conceptions conservatrices et fermées comportent la caducité de plus en plus immédiate des corpus théoriques formés d'après celles-ci.

Tout au long de cette thèse nous avons prouvé que les définitions du poème en prose surgissant d'une perspective formaliste échouent car elles sont incomplètes. Malgré cela, nous voulons récupérer ici deux postulats qui nous semblent assez pertinents. Le premier est celui de Sandras (1995 : 99), affirmant que le poème en prose n'est qu'une « composition autonome souvent brève offrant des effets de poésie à partir de structures récurrentes (syntaxiques, lexicales, phonétiques, prosodiques) ». Cette configuration générique, ouverte car imprécise, reste en conséquence pratique et opérante. Elle recueille d'un côté la brièveté et l'autonomie dont le poème en prose a besoin. Pour le reste, rien n'est interdit : Sandras rend possibles toutes les variations formelles du langage

¹⁴³ Chapitre 1. *Le poème en prose et ses relations avec la théorie des genres.*

d'après l'orientation esthétique de l'écrivain, à condition qu'elles se situent dans les limites de la brièveté et de l'unité organique. Nous avouons qu'il s'agit d'une conception peu spécifique mais, au vu des changements stylistiques du genre depuis sa naissance, la critique ne peut prétendre avoir une définition plus concrète quant à la configuration formelle du poème en prose.

Le deuxième postulat que nous voulons reprendre est celui de Vadé (1996 : 202). Pour lui, « la variété des poèmes en prose rend incertaine la recherche d'un principe d'organisation qui puisse s'appliquer à l'ensemble des textes », fait qu'aucun critique du genre ne peut négliger. À la suite de ceci, Vadé expose deux positionnements théoriques que l'on peut adopter. D'abord, nous pourrions « considérer que la poésie reste indissociable de certaines marques formelles : effets de rythme, de répétitions, d'allitérations [...] » (1996 : 203). Cette conception reste incompréhensible de nos jours : elle est écrasée par la variété formelle de la poésie du XX^e siècle. De l'autre côté, le critique pourrait « considérer [...] que la poésie peut se passer de toute marque formelle. La seule exigence reste la marge qui entoure le texte, l'isolant de tout discours purement référentiel et transitif, et le constituant en objet autonome » (1996 : 203). Cette deuxième possibilité, même si elle est vague, est cependant capable d'accueillir les poèmes en prose de ces écrivains ne présentant aucune trace soit de jeux phonétiques, soit de répétitions, mais dont les ouvrages restent, malgré tout, des poèmes en prose (voyons Poictevin et la plupart des *Chants* de Rebell, par exemple). Vadé émet ce postulat lors d'un commentaire général pour la poésie, non pas spécifiquement pour le poème en prose. Toutefois, nous considérons qu'il n'aurait qu'à préciser l'existence de la brièveté, l'unité organique et la non-narrativité comme principes génériques fondamentaux pour en faire une définition du poème en prose. L'ouverture vers l'infini des possibilités stylistiques de la conception de Vadé nous semble très pertinente. Il s'agit, à

notre avis, du premier pas pour comprendre et analyser le genre en s'éloignant des modèles ankylosés de la théorie des genres traditionnelle.

C'est ainsi que la seule analyse valable pour le poème en prose est de nature dialogique. Nous avons déjà prouvé que les études prescriptivistes n'aboutissent qu'à des conclusions partielles. Au contraire, une vision rendant compte du contexte historique et artistique de l'écrivain peut fournir les clés pour comprendre l'œuvre en question. Suite à notre hypothèse, les écrivains vont choisir le poème en prose car il s'agit d'un genre où ils peuvent mener des expériences artistiques sans les obligations des formes canoniques ; ce choix, que nous avons qualifié de subversif, constitue une réaction contre le contexte que nous ne pouvons négliger. C'est au critique, donc, de découvrir de quelle manière l'écrivain s'est-il révolté contre ce contexte, à quel niveau et dans quelle mesure a-t-il configuré son expérimentation artistique. À notre avis, ce type d'analyse constitue la seule façon de comprendre véritablement tant les ressources formelles utilisées par l'écrivain que les motivations sous-jacentes à celles-ci.

6.4. Conclusion

Après l'exposition de toutes les idées que nous avons montrées au cours de ce chapitre, nous voulons insister sur un concept essentiel à nos yeux. Il s'agit de l'erreur critique de considérer le poème en prose comme un genre fermé et formellement délimité : rien de plus éloigné, au vu de la diversité stylistique du genre depuis son commencement avec le *Gaspard de la Nuit*. Cette obstination de regrouper tous les poèmes en prose sous une même définition formelle a provoqué, à notre avis, l'énorme quantité de postulats théoriques divergents (et souvent opposés) essayant de décrire le genre. Le poème en prose doit être envisagé comme ce qu'il est : un lieu d'expérimentation artistique des

écrivains. Ce genre a été toujours ouvert à n'importe quelle variation stylistique, linguistique ou rhétorique que les écrivains aient voulu essayer :

On découvre que le poème en prose garde cette rare originalité de n'avoir pas de règles fixes et définies. Il suppose toutes les libertés mais il n'en peut souffrir aucune, car il s'abandonne à aucune méthode, à aucun procédé, à aucune technique et ne s'appuie sur rien (Guillaume et Silvaire, 1954 : 7).

Une fois admise cette condition de genre stylistiquement libre, le critique devra s'interroger quant à la source de cette liberté. Notre postulat, comme nous avons montré tout au long de ce chapitre, consiste à soutenir le caractère subversif sous-jacent au genre. De cette façon-là, nous considérons qu'une volonté de révolte, dite subversive, gît au cœur du choix générique fait par l'écrivain. Celui-ci pratiquera le poème en prose car ce genre est perçu comme une forme libre, malléable et prête à accueillir toute sorte d'expérience esthétique. De notre point de vue, l'ontologie du poème en prose reste purement subversive, ce que nous avons montré à travers l'étude des écrivains de notre corpus : le poème en prose permet à l'écrivain de produire une œuvre s'éloignant des canons de son contexte.

Ce besoin de révolte et de détachement provient, d'après nous, d'une certaine marginalité sociale ou artistique. Le choix du poème en prose comme genre majoritaire d'un recueil ne comportait aucun bénéfice économique. Les poètes ne pratiquaient ce genre que de manière secondaire et, conséquemment, les maisons d'éditions ne voyaient pas le poème en prose comme un genre profitable. Au vu de cela, nous avons postulé que le fait de produire des poèmes en prose doit être expliqué depuis une autre perspective. Grâce aux exemples fournis par les écrivains de notre corpus, nous croyons avoir prouvé que l'écrivain arrive au poème en prose dans une recherche de liberté. Les

quatre poètes présentent des rapports assez compliqués avec leur environnement, soit par un ostracisme artistique incompréhensible à nos yeux (Cros), par le fait d'être une femme (Krysinska), par un isolement volontaire (Poictevin) ou par des causes idéologiques (Rebell). Ceux-ci vont s'éloigner de leur production principale pour pratiquer de façon exceptionnelle le poème en prose.

Ces poèmes en prose vont présenter souvent, comme nous avons déjà vu, des caractéristiques particulières qui n'ont lieu nulle part par rapport à la totalité de la production de ces écrivains. Suite à notre hypothèse, dans le poème en prose le poète semble donner libre cours à ses idées artistiques les plus personnelles. En conséquence, nous croyons voir dans ce choix générique la recherche de liberté déjà mentionnée. L'écrivain, isolé par des causes variées, laisse couler son génie poétique sous une forme qui n'exige aucune ressource formelle préconçue. De notre point de vue, le poème en prose se configure ainsi en tant que le genre de la subversion auctoriale : le poète va choisir le poème en prose pour s'éloigner d'un environnement artistique auquel il n'appartient pas et établir, par ce biais, une place artistique propre à lui-même.

L'aboutissement esthétique du processus de subversion auctoriale peut être assez divers d'après chaque écrivain. Nous voyons ici la cause principale du polymorphisme par lequel le poème en prose est célèbre. Du fait que les théories d'analyse prescriptivistes ont été prouvées inefficaces en général¹⁴⁴, nous avons postulé que la seule manière de comprendre toutes les configurations stylistiques appartenant au corpus du poème en prose est à travers une analyse dialogique. Ce n'est qu'en prenant en considération le

¹⁴⁴ L'inefficacité du prescriptivisme lors de l'analyse du poème en prose a été largement développée dans le chapitre 5. *Le poétique dans le poème en prose : les diverses interprétations des critiques.*

contexte historique et artistique que le critique pourra déchiffrer toutes les clés permettant de comprendre une œuvre dans sa totalité. Cette position est encore plus pertinente puisque la révolte contre les normes artistiques du contexte, l'anarchie auctoriale selon les mots de Bernard, ne vise pas à la suppression de la forme :

The form of a prose poem is not an absence of form. It is just that the sentence and the paragraph must act the part of the line and the stanza, and there are fewer rules and governing traditions to observe, or different ones, because the prose poem has a relatively short story and has enjoyed outsider status for most of that time (Lehman, 2003 : 45).

Suite à notre hypothèse, chaque écrivain va configurer son univers poétique. Il semble évident, donc, que la seule observation de la tradition littéraire ne pourra pas résoudre le mystère que ce cosmos personnel comporte. Le critique, afin de découvrir les motivations et le fonctionnement de cette configuration individuelle, jugera bon d'établir un dialogue entre les ressources formelles du contexte artistique de l'écrivain et l'œuvre que celui-ci développe. À travers cette comparaison, le critique sera capable de trouver distinctement les aspects de la tradition où l'écrivain exerce sa volonté d'éloignement. Il s'agit, à notre avis, de la seule manière d'expliquer une œuvre d'après tous les prismes possibles.

Il est pertinent, à notre avis, de se demander à propos des limites de la subversion auctoriale qui pousse le poème en prose. De notre point de vue, et comme nous avons déjà montré, toutes les possibilités stylistiques y sont comprises. Les marges ne sont définies que par les trois principes fondamentaux de brièveté, unité organique et non-narrativité, fonctionnant ceux-ci comme les éléments de délimitation générique. Poirier (1998 : 3 - 4) ajoute une autre remarque naissant de la question ici posée : si la révolte de

l'écrivain présente des limitations. L'observation du dialogue non seulement avec le contexte historique mais aussi avec le lecteur se montre ici indispensable :

L'éclatement de toute forme générale constitue une menace. Ainsi de la lisibilité : on sait combien l'appréhension d'une œuvre dépend d'un horizon d'attente créé notamment par une tradition, et l'on peut donc se demander si une littérature qui s'affranchirait sans cesse des formes préexistantes et dont chaque œuvre inventerait son propre langage ne risquerait pas de devenir illisible.

Les mots de Poirier constituent, sans doute, une critique aux expérimentations Surréalistes. Pourtant, ces déclarations nous servent à consolider notre point de vue : toute expérimentation stylistique est possible au sein de la configuration générique établie par les trois principes du poème en prose. L'histoire du poème en prose et la divergence esthétique des œuvres du corpus en témoignent.

Nous pouvons conclure que le poème en prose peut être considéré, à notre avis, comme le genre de la subversion auctoriale. Celle-ci, entourée par les critères de brièveté, autonomie et non-narrativité peut aboutir à n'importe quel résultat stylistique. Les poètes chercheront dans le poème en prose un espace personnel où ils puissent développer un art individuel, grâce auquel ils vont se différencier de leur contexte artistique. La tâche du critique consistera, donc, à découvrir les clés à travers la confrontation des deux actants dans cette équation : le poète et son environnement.

CONCLUSION

Le poème en prose est venu démolir les fondements de la conception traditionnelle de lyrisme associé à poéticité. Il s'agit véritablement de la « quadrature prosaïque de ce cercle : le vers français » (Athys, 1897 : 587). Utilisé par de nombreux auteurs, le poème en prose a supposé le questionnement définitif et pour toujours de certaines notions auparavant sacro-saintes, comme la liaison autrefois obligatoire entre vers mesuré et poésie. Né dans une époque de révolte et de configuration d'un nouveau monde à tous les niveaux, le poème en prose illustre la volonté de liberté, la recherche enfin d'une voix personnelle de l'écrivain au milieu de la constellation des courants littéraires. Cette étude constitue notre tentative pour contribuer à la définition théorique d'un genre qui reste, même de nos jours, insaisissable.

Pour entreprendre cette configuration globale du poème en prose, nous sommes allés du général au particulier. Nous nous sommes interrogés d'abord quant au rôle du poème en prose dans une théorie des genres de type traditionnel. Comme nous avons vu, une conception fermée du genre littéraire n'est pas capable d'accueillir la variété formelle du poème en prose. Ainsi, dans le premier chapitre de cette thèse nous avons montré les échecs des théories héritées, où les entités génériques restent immuables depuis leur catégorisation. Nous signalons ici le besoin d'établir une théorie des genres qui contemple dès ses fondements l'auto-rénovation. Ce n'est qu'avec un travail de redéfinition théorique cohérent et consistant que les genres pourront expliquer les mutations de l'art moderne, dont le poème en prose représente la cime dans la littérature.

Après cela, nous avons commencé notre travail de définition du poème en prose d'après plusieurs perspectives. Du fait que l'ensemble de traits proposés par Bernard (1959) constitue la première théorisation forte concernant le poème en prose, nous avons rédigé une analyse à ce propos. Le deuxième chapitre a porté sur la validité de ces principes organisateurs : la brièveté, l'unité organique et la gratuité. Grâce aux écrivains de notre corpus, nous avons montré que la brièveté et l'unité organique semblent apparaître toujours lorsqu'il s'agit d'un poème en prose. La gratuité, telle qu'elle est décrite par Bernard, présente quelques problèmes. Nous avons approfondi ici les notions de narrativité et de description. Suite aux exemples montrés, nous pouvons confirmer l'exclusion du narratif dans le poème en prose ainsi que l'utilisation de descriptions exclusivement poétiques, voire inopérantes d'un point de vue romanesque. En conséquence, nous préférons la dénomination « non-narrativité » face à celle de gratuité : plusieurs œuvres jouent avec les frontières de la notion de gratuité et un bon nombre de critiques en témoignent. En tout cas, le poème en prose reste génériquement défini : il s'agit d'une entité brève et dont la signification des textes est autonome. Finalement, ceux-ci ne visent à créer aucune intrigue de type narratif.

Grâce à ces trois principes fondamentaux, nous nous sommes demandés alors quant à la délimitation générique du poème en prose. Il s'agissait de définir négativement le genre, de le mettre en rapport avec ses limites : nous avons voulu découvrir ce que le poème en prose n'est pas. Cet énigme constitue, nous l'avons pu démontrer, l'un des mystères les plus fréquents du côté critique. Dès la naissance du genre les théoriciens ont entremêlé certaines entités génériques dont nous avons tenté de fournir une étude plutôt complète : dans le troisième chapitre de cette thèse nous avons mis côte à côte le poème en prose et les genres formellement similaires à celui-ci. À travers l'utilisation

exclusive ou en combinaison des critères présentés dans le chapitre précédent, nous avons formulé les différences entre le poème en prose et la prose poétique, le fragment, l'anecdote, le conte, la nouvelle, l'aphorisme, la maxime, le verset et le vers libre. Grâce à son caractère autonome, bref et non-narratif, le poème en prose se situe au milieu de cet éventail de manifestations artistiques sans devenir cependant indistinct¹⁴⁵. Toujours sur la base des auteurs de notre corpus, nous avons pu prouver la validité de ces traits en ce qui concerne la tâche d'étiquetage générique.

Le poème en prose peut, donc, trouver sa place au sein d'une théorie des genres moderne ; il présente des traits formels justifiables et il peut être distingué d'autres manifestations artistiques. En conclusion, le poème en prose devient pour nous un genre de plein droit. Après le début du quatrième chapitre de cette thèse, où nous avons rendu compte de l'organisation interne du genre (avancement de ce que nous allons soutenir plus tard au sixième chapitre), nous avons voulu présenter certaines voix critiques allant à l'encontre de notre position. Toutefois, après l'exposition des arguments que nous avons fournis, nous pouvons conclure que le poème en prose reste un genre littéraire indépendant des autres entités génériques similaires. À notre avis, il n'est plus question de se demander si le poème en prose est le résultat d'un processus de dérivation générique. Le critique favorisera plutôt, dans le but de développer une analyse fructifère, les approches théoriques envisageant le poème en prose comme un genre particulier et distinct.

¹⁴⁵ Nous en excluons consciemment les ouvrages qui jouent de façon explicite avec les frontières entre ces genres. Pour n'en citer que quelques-unes, nous pensons aux *Nourritures terrestres* de Gide, aux *Minutes de sable mémorial* de Jarry ou à certains textes de *Paroles* de Prévert. L'intention auctoriale est dans ceux-ci d'une transgression volontaire. La tâche de séparation générique reste donc obscurcie jusqu'au point d'être absurde, voire inutile, à notre avis.

Dans le cinquième chapitre de cette thèse, nous avons essayé de montrer la justesse des théories énoncées quant à la formation d'un corpus du poème en prose. Nous avons divisé notre étude en deux sections : théories universelles, cherchant à agglutiner le corpus sous un ensemble de prémisses, et théories partielles, faisant relever la notion de corpus d'un trait formel concret. La pertinence, voire fertilité, de ces ensembles théoriques est variée. Il y a, bien sûr, des cas plus raisonnables ainsi que des postulats dont les problèmes peuvent être trouvés assez rapidement. Grâce aux exemples ici présentés, nous avons pu prouver le manque d'une théorie universelle forte capable d'accueillir tout l'éventail stylistique du poème en prose. En ce qui concerne les théories partielles, elles échouent dès leurs fondements : aucun trait formel ne peut être appliqué à la totalité de configurations stylistiques du genre, comme nous avons assez prouvé¹⁴⁶. Le polymorphisme du genre, véritable étendard du poème en prose et le cauchemar des critiques, se dessine une autre fois comme la cause sous-jacente aux échecs théoriques que nous avons montrés.

De cette façon-là nous sommes arrivés au sixième chapitre de cette thèse, où notre hypothèse a été posée. Nous soutenons que les fondements du poème en prose sont interpénétrés d'une attitude subversive. Celle-ci provient, comme nous avons montré dans la section des écrivains de notre corpus, d'une situation de marginalisation sociale ou artistique de l'auteur. C'est ainsi que la relation entre la subversion dont le poème en prose surgit et la personnalité de l'écrivain lui-même est bidirectionnelle. L'écrivain, à la recherche d'une place particulière dans la sphère littéraire de son vivant, présente, donc, une volonté nettement individualiste. Dans ce but, il favorisera une manifestation artistique

¹⁴⁶ « Ce que la poésie a gagné le plus sûrement dans sa découverte des terres de la prose, c'est de se découvrir elle-même, [...] plus nue, plus ramenée à l'essentiel, échappant pour quelque instant à ce qui est devenu habitude, convention verbale sclérosée, pour se retrouver langage pur et libéré » (Clancier, 1973 : 23).

personnelle, voire opposée au contexte qui l'entoure. Du fait qu'il n'y a aucune forme littéraire plus libre et plus apte pour les modifications formelles que le poème en prose, le choix de ce genre pour s'exprimer semble une décision justifiée. Nous voyons, en conséquence, que la subversion dont nous parlons émerge de l'intérieur de l'écrivain et imprègne le poème en prose, et à l'inverse. Le poème en prose, utilisé en tant que véritable atelier de réflexion artistique, reste pour toujours envahi par cette attitude subversive et offrira, aux écrivains futurs, la possibilité de s'en servir pour expérimenter dans un endroit non préconfiguré¹⁴⁷. Conséquemment, le critique ne peut qu'accepter la présence d'une poéticité au sein du poème en prose hors les entités de versification ou de lyrisme traditionnel : toute ressource technique est susceptible d'être remplacée ou renouvelée d'après cette détermination révolutionnaire.

Cette position théorique a été soutenue à travers la présentation des commentaires critiques au début de ce sixième chapitre. Afin de fournir une approche pratique, nous avons mené une étude concernant les écrivains de notre corpus où les prémisses que nous venons de montrer ont été explorées. À travers les figures de Charles Cros, Marie Krysinska, Francis Poictevin et Hugues Rebell, de leurs vies et de leur production de poèmes en prose, nous avons essayé d'exposer que le rapport entre subversion et le choix du poème en prose, en effet, existe. D'un côté, chacun présente une certaine marginalité dont les causes ont été signalées ; de l'autre, ils ont tous choisi le poème en prose pour s'exprimer. Ce choix, qui n'est pas innocent, a permis ces écrivains de mettre en fonctionnement des ressources techniques n'apparaissant que dans ces textes : la volonté artistique de l'auteur peut être ici vraiment libre. Grâce à

¹⁴⁷ Estrella Cozar affirme même que « el poema en prosa, más que como un género que debe ser definido o contextualizado, puede entenderse como un dispositivo de reflexión teórica » (2012 : 19). À notre avis, les deux aspects ne sont pas incompatibles : il faut définir et contextualiser le poème en prose en ayant la conscience de son caractère réflexif et expérimental.

cet exemple le polymorphisme du genre reste conséquemment expliqué : le poème en prose peut s'éloigner de toute configuration stylistique toujours en concevant un corpus générique.

Alors, la méthode d'analyse pour le poème en prose ne peut être, évidemment, similaire à celle d'un genre canonique suivant les règles d'une théorie des genres traditionnelle. Nous avons montré dans la section correspondante que cette analyse doit être dialogique. Le critique se voulant méticuleux sera tenu de prendre en considération le contexte artistique, historique et social de l'auteur pour le confronter à la production littéraire de ce dernier. Vu que, d'après notre hypothèse, l'écrivain de poèmes en prose va chercher toujours l'éloignement de son contexte, une approche critique à celui-ci semble impérative. Comme nous avons exposé grâce aux écrivains de notre corpus, les choix esthétiques de l'auteur peuvent être bien expliqués à travers la comparaison d'une œuvre spécifique et la production littéraire majoritaire qui l'entoure. Il s'agit, d'après nous, de la seule manière de comprendre les motivations autoriales lors de la pratique du poème en prose ainsi que les choix stylistiques ici mises en œuvre.

Deux questions restent sans élucider à partir de notre thèse, malgré l'espace ici employé pour l'étude du poème en prose : les possibilités théoriques de notre postulat quant aux manifestations artistiques futures, du XX^e et du XXI^e siècle, et une argumentation forte quant à la source de poéticité au cœur du poème en prose.

Le XX^e siècle va connaître une véritable éclosion du poème en prose. D'innombrables écrivains vont le pratiquer : dès Jacob ou Reverdy jusqu'à l'avènement du XXI^e siècle, la quantité de noms est presque insaisissable. L'anthologie de Vadé (1996) fournit bien d'exemples, plus et moins connus :

Roger Vitrac, Artaud, Aragon, Léon-Paul Fargue, René Daumal, Tzara, Michaux, Cocteau, Valéry, Pierre Mac Orlan, Francis de Miomandre, René Guilleré, Marcel Sauvage, Edmond Jabès, Julien Gracq, Pierre Jean Jouve, Georges-Emmanuel Clancier, Bonnefoy, Réda... Une autre thèse de doctorat serait nécessaire afin d'accueillir toutes les possibilités stylistiques explorées au long du XX^e siècle. Faute de cette étude, nous voulons faire une apologie de notre ensemble de prémisses théoriques. Bien que nous ayons développé notre analyse avec un corpus du XIX^e siècle, les postulats ici posés se veulent universels. En conséquence, nous croyons fermement qu'à travers l'analyse dialogique entre l'auteur et le contexte, tant au XIX^e siècle qu'au XX^e nous trouverons les traces de l'attitude subversive que nous défendons. L'écrivain développera une version particulière du poème en prose à partir d'une révolte contre les tendances majoritaires qui l'entourent. Pourtant, un travail de cette dimension n'a pas de place ici : nous ne pouvons que songer à le réaliser plus tard, hors le contexte de cette thèse.

Nous arrivons maintenant à la question qui accompagne inexorablement celui qui s'approche du poème en prose : la poéticité du genre. Le lecteur commun a beau percevoir cette poéticité, il n'en reste pas moins qu'elle a été contestée dès la naissance du genre. Toujours mise en question par les avocats du vers mesuré, défendant ceux-ci qu'il n'y a poésie que lorsqu'il y a versification, la poéticité du poème en prose a été souvent attaquée, voire niée. À notre avis, la relation inévitable entre vers et poésie est de nos jours largement dépassée. Nous sommes d'accord avec Crespo (1966 : 5) lorsqu'il affirme « que una obra esté escrita en prosa o en verso quiere decir, aunque parezca una perogrullada, que está escrita según las técnicas de la prosa o el verso. Que sea o no poesía ya es otra cuestión ». De notre point de vue, une position critique niant la poéticité du poème en prose comme genre puisqu'il

n'est pas construit avec des vers mesurés ne peut être prise qu'en ignorant la pensée générale. Vue l'acquiescement global du public, comment pourrions-nous suggérer à contre-courant qu'il n'y a aucune trace de poéticité au sein du poème en prose ?

« Il faut trouver de nouveaux critères pour définir la poésie, dans la mesure où le mètre n'est plus un outil discriminant contournable » (Yaouanq Tamby, 2011 : 9). Non seulement le vers : le lyrisme tel qu'il est conçu par la tradition littéraire générale est aussi démantelé dans le poème en prose. « Ce n'est pas non plus le caractère lyrique, figuré, poétique, qui crée le poème en prose » (Lefèvre, 1918 : 243). La poéticité du poème en prose se trouve donc ailleurs. De notre point de vue, le poétique du poème en prose possède une relation étroite avec le caractère subversif du genre. Nous croyons que les postulats de Michael Riffaterre concernant la stylistique ont beaucoup de pertinence lorsqu'il s'agit d'un genre multiforme comme le poème en prose. Pour ce critique et tous ceux qui vont suivre le chemin de cette branche théorique, la poésie surgit d'un éloignement, d'un écart : soit de l'auteur par rapport à son contexte, soit de la configuration textuelle d'un poème donné par rapport aux manifestations littéraires de son époque. L'attitude subversive que nous prônons constitue, sous cet ensemble de prémisses, la véritable source de poéticité du poème en prose. L'écrivain s'éloignant de son contexte développe un art personnel, individuel et qui attire le lecteur à cause de sa nouveauté. Cette posture explique aussi la valeur intrinsèque des poèmes en prose vraiment originaux : l'écrivain sachant conduire son génie artistique sera capable de frapper le lecteur de son univers poétique particulier. L'usage particulier du matériau poétique va conférer au texte une dimension qui n'est plus fournie par la thématique, par l'utilisation du vers mesuré ou par le choix de certains mots. Cependant, une étude globale du poème en prose sous les

prémises de la stylistique de Riffaterre mériterait une autre thèse de doctorat. Comme nous disions à propos des auteurs plus modernes, nous ne pouvons qu'aspirer à mener cette étude plus tard.

Le poème en prose est véritablement la « forma emblemática de la lírica moderna » (García Berrio et Huerta Calvo, 1992 : 166). Quelle est le futur ou la validité de ce genre, qui se configure comme la négation et la révolte de la littérature contre elle-même ? Nous ne voulons faire des assomptions comme celle de Sibilio (2009 : 58), qui affirme que le poème en prose se comporte comme un être vivant : il « naît, grandit et meurt. Il meurt car les conditions de vie qui étaient favorables à son développement n'existent plus et ne peuvent plus être reproduites »¹⁴⁸. Nous croyons que le poème en prose, en tant que genre subversif, peut toujours trouver le chemin pour se révolter contre les patrons artistiques majoritaires de chaque époque. Nous avouons que, de nos jours, le poème en prose semble avoir exploré tous les domaines auxquels il pouvait accéder. Le mélange du poème en prose avec d'autres genres au XX^e siècle, surtout à l'époque Surréaliste et des avant-gardes en général, a beaucoup nuï l'image du poème en prose en tant que genre « fructifère ». Il a été souvent perçu comme inopérant car d'autres entités génériques semblent l'avoir disloqué jusqu'au point de non-retour. L'encyclopédie de Princeton (Simon, 1965 : 665) témoigne de cette position théorique quant à ce genre. On admet toujours l'existence du poème en prose mais on ne lui confère aucun intérêt auctorial : « The prose poem as such is with us still, but its accomplishments having been absorbed by other genres, it has become the occasional « aside » of

¹⁴⁸ D'autres auteurs ont présenté des arguments similaires. Bien avant Sibilio, Kahn (1897b : 405) croyait avoir dépassé le poème en prose grâce au vers libre. L'époque du premier était alors conclue : « Le poème en prose me paraît avoir été beaucoup plus nécessaire au temps de Baudelaire qu'au nôtre. Je crois que le travail qui lui était préparé, si l'ancienne poésie était demeurée fixe, échoit maintenant au vers libre ».

writers whose essential utterance takes other forms ». Cette idée est souvent reprise en tenant compte de la vitesse d'auto-dépassement artistique de la modernité. L'écrivain Octavio Paz (1974 : 23) commentait à ce propos que « nuestras colecciones de arte, nuestras antologías de poesía y nuestras bibliotecas están llenas de estilos, movimientos, cuadros, esculturas, novelas y poemas prematuramente envejecidos ». Le poème en prose, est-il un genre « prématurément vieilli » ? Non, certes : nous considérons fermement qu'il est encore capable de forger une nouvelle voie d'expérimentation pour donner libre cours à la volonté auctoriale sans les bornes de la tradition.

Mais, quelle forme le nouveau poème en prose prendra-t-il ? Nous venons de vivre une période de dislocation générique, le Surréalisme ; après celle-ci, le goût pour la structuration textuelle semble avoir pris une certaine renommée avec des auteurs comme Decaunes et son recueil *Le camphre et l'amadou*. Pourtant, les influences du Surréalisme sont fortes, et l'héritage de ce courant s'étend jusqu'à nos jours. De nombreux écrivains favorisent non pas une écriture automatique, technique évidemment dépassée aujourd'hui, mais un dépaysement textuel à travers la rupture de la logique du récit venant, certes, des conceptions avant-gardistes de la littérature. C'est ainsi que quelques critiques voient dans le vers mesuré la véritable rénovation de l'art moderne : face à la déstructuration du poème en prose, la subversion maintenant consiste à organiser fermement le matériau poétique. C'est le cas de Breunig (Caws et Riffaterre, 1983 : 19), qui affirme que « Today among the younger poets [...] the alexandrine, no longer the enemy, has recovered its appeal along with the other regular meters ». Aussi Monroe (1987 : 28) :

Although the prose poem as its beginnings with Baudelaire and Rimbaud showed clear signs of aspiring to be a radical, even revolutionary genre, its impact has been reduced largely to that of a

corrective. The verse lyric itself has by now absorbed virtually all of the prose poem's most prosaic motifs, and the prose poem seems unlikely to replace it.

Nous ne pouvons assurer la configuration future d'un genre si divers que le poème en prose. L'éventail stylistique de ce genre « is as diverse as that of the various skills and ambitions displayed by the literary periods, movements, writers, and individual prose poems » (Delville, 1998 :14). S'agira-t-il, donc, d'un poème en prose plus fermé quant à la configuration textuelle, puisque l'écriture désaxée du Surréalisme semble inspirer toujours assez de poètes ? Ou, au contraire, la favorisation du vers mesuré que nous venons de commenter impliquera-t-elle un retour aux poèmes en prose sans forme apparente ? Quoi que ce soit, nous croyons que le genre est toujours présent, vivant et capable de se renouveler :

L'aventure n'est évidemment pas terminée, et il semble même que par la souplesse de ses moyens et par la révolte de son message le poème en prose soit propre à s'adapter aux métamorphoses et aux innovations de la poésie contemporaine, soucieuse d'exprimer par l'écriture sa tenace aspiration à la liberté (Stalloni, 1997 : 106).

En guise de conclusion de ce travail, nous voulons reprendre les mots de Suzanne Bernard (1959 : 773). Ceux-ci synthétisent, à notre avis, la véritable substance du poème en prose :

Le poème en prose, genre de révolte et de liberté, est beaucoup plus qu'une simple tentative pour renouveler la forme poétique : une revendication de l'esprit, un aspect de la lutte toujours recommencée de l'homme contre son destin.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Adam, P. (1886). Le Symbolisme. *La Vogue*, 12, 397 - 401.
- Agudo Ramírez, M. (2004). *La poética romántica de los géneros literarios: el poema en prosa y el fragmento. Teoría europea y su especificación en España* (thèse doctorale). Université d'Alicante, Espagne.
- Aissaoui, D. (2007). Métamorphoses du poème en prose. De l'aube des lumières à nos jours. *Annales de l'Université de Craïova*, 1, 9 - 18.
- Alonso, A. (1977). *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos.
- Aragon, L. (1979). *Chroniques de la pluie et du beau temps*. Paris: Les Éditeurs Français Réunis.
- Aristote. (1980). *Poétique*, trad. Dupont-Roc, R. et Lallot, J. Paris: Seuil.
- (2014). *Metafísica*, trad. Carlos Megino Rodríguez. Barcelona: RBA Coleccionables.
- Athys, A. (1897). À propos du poème en prose. Fragments. *La Revue blanche*, 12, 587 - 592.
- Aullón de Haro, P. (1979). Ensayo sobre la aparición y desarrollo del poema en prosa en la literatura española. *Analecta Malacitana*, II(1), 109 - 136.
- (2001). Poética radical del poema en prosa. *Serta. Revista Iberorrománica de poesía y pensamiento poético*, 6, 60 - 61.

- (2004). Las categorizaciones estético-literarias de *dimensión*: Género / Sistema de Géneros y Géneros breves / Géneros extensos. *Analecta Malacitana*, XXVII(1), 7 - 30.
- (2005). Teoría del poema en prosa. *Quimera*, 262, 22 - 26.
- Bakhtine, M. (1984). *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard.
- Banville, T. (1872). *Petit traité de la poésie française*. Paris: Charpentier.
- Barre, A. (1911). *Le Symbolisme. Essai historique sur le mouvement symboliste en France de 1885 à 1900*. Paris: Jouve et Cie.
- Barrès, M. (1885). L'esthétique de demain: l'art suggestif. *De Nieuwe Gids*, 140 - 149.
- Baudelaire, Ch. (1869). *Petits Poèmes en prose*. Éd. illustrée par Deslignères et Perrichon, J.-L. (1920) Paris: Helleu et Sergent.
- Bernard, S. (1959). *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet.
- Bertrand, A. (1842). *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Éd. commentée par Dominique Millet-Gérard (1993), Paris: Seuil.
- Blin, G. (1946). *Introduction aux Petits poèmes en prose de Baudelaire* (éd. Gallimard, 2006). Paris: Fontaine.
- Brenner, J. et Lockerbie, I. (1963). *Charles Cros, une présentation par Jacques Brenner*. Paris: Séghers.
- Breton, A. (1924). *Manifeste du Surréalisme* (éd. 1929). Paris: Éditions du Sagittaire.
- (1966). Anthologie de l'humour noir. Dans *Œuvres complètes II* (1992). Paris : Gallimard.

- Bobillot, J.-P. (1992). Vers, prose, langue – Quelques propositions. *Poétique*, 89, 71 – 91.
- Boie, B. (1992). Aux commencements du poème: de la prose à la poésie. *Genesis (Manuscrits – Recherche – Invention)*, 2, 27 – 48.
- Bonenfant, L. (2004). Le vers détourné: Aloysius Bertrand et la réinvention de la prose. *Romantisme*, 123, 41 – 52.
- Bonnet, H. (1980). *Roman et poésie. Essai sur l'esthétique des genres. La littérature d'avant-garde et Marcel Proust*. Paris: Nizet.
- Brisson, A. (1895). *La Comédie littéraire : Notes et Impressions de littérature*. Paris : Armand Colin et Cie, éditeurs.
- Brunetière, F. (1884). Le Parnasse Contemporain. *Revue des deux mondes*, 66, 211 – 224.
- (1887). Charles Baudelaire. *Revue des deux mondes*, 81, 695 – 706.
- (1888). Symbolistes et Décadents. *Revue des deux mondes*, 90, 220.
- (1892). *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*. Paris: Hachette.
- Carco, F. (1945). Poètes en prose. *Revue de Paris*, 6, 1 – 12.
- Caws, M.A. et Riffaterre, H. (Éds.). (1983). *The Prose Poem in France. Theory and Practice*. New York: Columbia University Press.
- Cernuda, L. (1959). Bécquer y el poema en prosa español. Dans *Poesía y literatura II* (1971), 257 – 266. Barcelona: Seix Barral.
- (1970). *Crítica, ensayos y evocaciones*. Barcelona: Seix Barral.

Chambelland, G. et Dumontet, B. (1961). Poème en prose: enquête. *Le Pont de l'Épée*, 14-15, 2 - 11.

Chapelan, M. (1946). *Anthologie du poème en prose*. Paris: Julliard.

Cherel, A. (1940). *La prose poétique française*. Paris: L'Artisan du livre.

Chomsky, N. (1957). *Syntactic Structures*. Paris : Mouton.

Chovet, L. (2008). La première vogue d'Aloysius Bertrand et du poème en prose dans *L'Artiste*. *Association pour la mémoire d'Aloysius Bertrand*. Récupéré de http://marion.pecher.free.fr/Documents/Bertrand_et_L_Artiste.pdf

Clancier, G.-E. (1973). *La poésie et ses environs*. Paris: Gallimard.

Clayton, V. (1936). *The Prose Poem in French Literature of the Eighteenth Century*. New York: Publications of the Institute of French Studies (Columbia University).

Combe, D. (1989). *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*. Paris: Corti.

— (1992). *Les genres littéraires*. Paris: Hachette.

— (2001). Modernité et refus des genres. Dans Dambre, M. et Gosselin-Noat, M. (Dir.) *L'éclatement des genres au XX^e siècle*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.

Couturat, J. (1890). Les livres: Rythmes pittoresques. *La Revue Indépendante*, 48, 120 - 121.

Crespo, Á. (1966). Muestrario del poema en prosa brasileño. *Revista de cultura brasileña*, 18 (publié apart).

Croce, B. (1896). *La critica letteraria, questioni teoriche*. Roma: Loescher.

- Cros, Ch. (1873a). *Le coffret de santal*. Paris: Lemerre.
- (1873b). *Le coffret de santal*. Éd. commentée par Louis Forestier (1979). Paris: Flammarion.
- Davenay, G. (1893). La femme céleste. *Le Figaro*, 268, 25 septembre, 1.
- Décaudin, M. (1973). Du poème en prose et, comme on dit, de sa problématique. Dans Vier, J. A (dir.) *Missions et démarches de la critique*. Paris: Klincksieck.
- Decaunes, L. (1984). *Le Poème en prose. Anthologie (1842-1945)*. Paris: Seghers.
- Delville, M. (1998). *The American Prose Poem. Poetic Form and the Boundaries of Genre*. Florida: University Press of Florida.
- Díaz-Plaja, G. (1956). *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*. Barcelona: Gustavo Gili
- Du Bos, A. (1719). *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture – Tome I*. Paris: J. Mariette.
- Dubus, É. (1890). Rythmes pittoresques par Marie Krysinska. *Mercure de France*, 12, 443 – 444.
- Ducrot, O. et Todorov, T. (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil.
- Estrella Cozar, E. (2012). El poema en prosa como dispositivo teórico: la frágil consistencia de lo poético. *Dissidences: Hispanic Journal of Theory and Criticism*, 4(5).
- Fernández, J. (1994). *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del Modernismo a la Vanguardia (estudio y antología)*. Madrid: Hiperión.

- Forestier, L. et Walzer, P.-O. (Éds.). (1970). *Charles Cros, Tristan Corbière, Œuvres complètes*. Paris: Gallimard.
- Forestier, L. (1972). *Charles Cros, par Louis Forestier*. Paris: Seghers.
- Friedrich, H. (1956). *La estructura de la lírica moderna*, trad. Joan Petit (1974).
Barcelona: Seix Barral.
- Garasa, D. L. (1969). *Los géneros literarios*. Buenos Aires: Columba.
- García Berrio, A. et Huerta Calvo, J. (1992). *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra.
- Genette, G. (1979). Introduction à l'architexte. Dans *Théorie des genres* (1986).
Paris: Seuil.
- (1985). *Seuils*. Paris: Seuil.
- Gille, P. (1890). Poésie. *Le Figaro*, 320, 5.
- Godenne, R. (1974). *La nouvelle française*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Goulesque, F. (2000). Le Hibou qui voulait danser: Marie Krysinska, une innovatrice du vers libre doublée d'une théoricienne de la poésie moderne. *A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 53, 220 - 233.
- Gourmont, R. d. (1921). *Le Livre des masques*. Paris : Mercure de France.
- Guiette, R. (1964). Baudelaire et le poème en prose. *Revue belge de philologie et d'histoire*, 42(3), 843 - 852.
- Guillaume, L. et Silvaire, A. (Éds.). (1954). *Poésie vivante: poèmes en prose*. Paris: Librairie les Lettres.

- Guillaume, L. (1960). L'évolution du poème en prose d'Aloysius Bertrand à nos jours (conférence). *Carnets de l'Association Les Amis de Louis Guillaume*, 16.
- Guyau, J.-M. (1884). *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*. Paris: Alcan.
- Helguera, L. I. (1993). El poema en prosa y la música. *Vuelta*, 196, 68 – 71.
- Hugo, V. (1963). *Théâtre complet I*. Paris: Gallimard.
- Huret, J. (1891). *Enquête sur l'Évolution littéraire*. Paris: Charpentier.
- Huysmans, J.-K. (1884). *À Rebours*. Paris: Charpentier.
- Illouz, J.-N. (2004). *Le Symbolisme*. Paris: Librairie Générale Française.
- Jacob, M. (1923). *Le Cornet à Dés* (édition définitive). Édition préfacée par Michel Leiris (1945). Paris : Gallimard.
- Jakobson, R. (1977). *Huit questions de poétique*. Paris: Seuil.
- Jauss, H.-R. (1994). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- Jechova, H., Mouret, F. et Voisine, J. (Dir.). (1993). *La poésie en prose des lumières au romantisme (1760-1820)*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- Johnson, B. (1979). *Défigurations du langage poétique: la seconde révolution baudelairienne*. Paris: Flammarion.
- Juin, H. (2010). *Rimbaud, Cros, Corbière, Lautréamont. Œuvres poétiques complètes*. Paris, Robert Laffont.
- Kahn, G. (1897a). *Premiers poèmes*. Paris: Mercure de France.
- (1897b). Les Poèmes. *La Revue blanche*, 12, 400 – 405.

– (1901). Les origines du Symbolisme. *La Revue Blanche*, 26, 321 – 348.

Krysinska, M. (1882a). Chanson d'automne. *Le Chat Noir*, 40, 2.

– (1882b). Symphonie en gris. *Le Chat Noir*, 43, 4.

– (1882c). Ballade. *Le Chat Noir*, 46, 2.

– (1882d). Berceuse macabre. *Le Chat Noir*, 47, 4.

– (1883a). Un Roman dans la Lune. *La Libre Revue*, 1, 80 – 81.

– (1883b). Le Démon de Racoczi. *La Libre Revue*, 1, 132 – 134.

– (1883c). Les Bijoux faux. *Le Chat Noir*, 77, 99.

– (1883d). Les Fenêtres. *Le Chat Noir*, 78, 102.

– (1883e). Le Hibou. *La Vie Moderne*, 21, 333.

– (1890). *Rythmes pittoresques*. Paris: Lemerre.

– (1891). De la nouvelle école. *La Revue indépendante*, 52, 265 – 267.

– (1901). L'évolution poétique. *Revue universelle*, 5, 102 – 103.

Lalou, R. (1927). *Vers une alchimie lyrique*. Paris: Les Arts et Le Livre.

Lanson, G. (1908). *L'art de la prose*. Éd. préfacée par Michel Sandras (1996). Paris:
La Table Ronde.

Lazare, B. (1895). *Figures contemporaines : ceux d'aujourd'hui et ceux de demain*.
Paris : Perrin et Cie.

Lebeau, N. (1890). Rythmes pittoresques par Marie Krysinska. *Le Chat Noir*, 457,
1628.

- Lebon, S. (2010). Vers une poétique du poème en prose dans la littérature française moderne. *Revista de Lenguas Modernas*, 13, 95 – 109.
- Leclair, Y. (1983). René Char : « Déclarer son nom ». *L'école des lettres*, 6, 41 – 45.
- Le Dantec, Y-G. (1948). Sur le poème en prose, *Revue – Littérature, histoire, arts et sciences des deux mondes*, 15 octobre, 760 – 766.
- Lefèvre, F. (1918). *La jeune poésie française. Hommes et tendances*. Paris: Georges Crès.
- Lehman, D. (2003). The Prose Poem: An Alternative to Verse. *The American Poetry Review*, 32(2), 45 – 49.
- León Felipe, B. (1999). *El poema en prosa en España (1940-1990). Estudio y antología*. (thèse doctorale). Université La Laguna, Espagne.
- (2005). *Antología del poema en prosa español*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Leroy, C. (2001). *La poésie en prose française du XVII^e siècle à nos jours. Histoire d'un genre*. Paris: Honoré Champion.
- Lockerbie, S. I. (1963). Rimbaud, Charles Cros et le poème en prose. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 3(63^e année), 424 – 440.
- Macé, M. (2004). *Le genre littéraire. Introduction, choix de textes, commentaires, vademecum et bibliographie*. Paris: Flammarion.
- Mallarmé, S. (1894). La musique et les lettres. Dans *Stéphane Mallarmé: Igitur, Divagations, Un coup de dés* (éd. Bertrand Marchal, 2003). Paris: Gallimard.
- Molino, J. (1989). Histoire, roman, formes intermédiaires. *Mesure*, 1, 59 – 75.

Monroe, J. (1987). *A Poverty of Objects. The Prose Poem and the Politics of Genre*. Ithaca/Londres: Cornell University Press.

Moréas, J. (1886). Manifeste du symbolisme. *Le Figaro*, 38, 150 – 151.

Moreau, P. (1959). La tradition française du poème en prose avant Baudelaire. *Archives de Lettres Modernes*, 19-20.

Morice, C. (1889). *La littérature de tout à l'heure*. Paris: Perrin et Cie.

Murat, M. (2007). Le dernier livre de la bibliothèque. Une histoire du poème en prose. Dans Macé, M. et Baroni, R. (Dirs.) *Le Savoir des genres*, Presses Universitaires de Rennes.

— (2008). *Le Vers libre*. Paris: Honoré Champion.

Orizet, J. (1988). Présence et vigueur du poème en prose. *Revue des deux mondes* (sept.), 218 – 222.

Paliyenko, A. M., Schultz, G. et Whidden, S. (Dirs.). (2010). *Marie Krysinska (1857 – 1908). Innovations poétiques et combats littéraires*. Saint-Étienne, France: Publications de l'Université de Saint-Étienne.

Paraíso, I. (1985). *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos.

Parent, M. (1960). *Saint-John Perse et quelques devanciers. Études sur le poème en prose*. Paris: Klincksieck.

Paz, O. (1974). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.

Pelletier, M. (1987). *De Silvio à Nicole Brossard. Le poème en prose en littérature Québécoise* (thèse doctorale). Université d'Ottawa, Canada.

Pierson, P. (1884). *Métrique naturelle du langage*. Paris: F. Vieweg.

- Poe, E.A. (1850). The poetic principle. Dans Ingram, J. H. (éd.) *The Works of Edgar Allan Poe* (1899), III. Londres: A. & C. Black.
- Poictevin, F. (1888). *Paysages*. Paris: Librairie de la Revue Indépendante.
- Poirier, J. (1998). *Sur les genres*. Dijon: Centre Régional de Documentation Pédagogique.
- Poizat, A. (1919). *Le Symbolisme. De Baudelaire à Claudel*. Paris: La Renaissance du Livre.
- Raymond, M. (1966). *La Crise du Roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*. Paris: José Corti.
- Rebell, H. (1894). *Chants de la pluie et du soleil*. Paris: Librairie Charles.
- Régnier, H. (1900). Poètes d'aujourd'hui et poésie de demain. *Mercure de France*, 35, 321 – 350.
- Retté, A. (1894). Chronique des Livres. M. Hugues Rebell : *Union des trois aristocraties. La plume*, 135, 495 – 499.
- Reverdy, P. (1917). Chronique mensuelle. Dans Hubert, É.-A. (Éd.), *Œuvres complètes I*, 469 – 470.
- Riese Hubert, R. (1966). La technique de la peinture dans le poème en prose. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 18, 169 – 178.
- Rimbaud, A. (1929). *Correspondance inédite (1870-1875)*. Éd. préfacée par Roger Gilbert-Lecomte. Paris : Éditions des Cahiers Libres.
- Rodange, Th. (1994). *Le diable quitte la table ou la vie passionnée d'Hugues Rebell*. Paris: Mercure de France.
- Roumette, J. (2001). *Les poèmes en prose*. Paris: Ellipses.

- Sandras, M. (1995). *Lire le poème en prose*. Paris: Dunod.
- Schaeffer, J-M. (1989). *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*. Paris: Seuil.
- Scott, C. (1976). The Prose Poem and Free Verse. Dans Bradbury, M. et McFarlane, J. (Éds.), *Modernism: a guide to European Literature (1830 – 1930)* (pp. 349 – 368). Londres: Penguin.
- Scott, D. (1984). La structure spatiale du poème en prose d'Aloysius Bertrand à Rimbaud. *Poétique*, 59, 295 – 308.
- Sibilio, E. (2009). Une prose musicale, sans rythme et sans rime. *Questions de style*, 6, 57 – 66.
- Simon, J. (1965). Prose poem (poem in prose). Dans Preminger, Warnke et Hardison (éds.) *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 664 – 666.
- Stalloni, Y. (1983). À la rencontre de l'insolite: "Un certain Plume". Michaux et le poème en prose. *L'école des lettres*, 6, 31 – 40.
- (1997). *Les genres littéraires*. Paris: Dunod.
- Steiner, G. (1976). *Language and silence*, trad. Miguel Ullorio (2003). Barcelona: Gedisa.
- Tadié, J-Y. (1994). *Le récit poétique*. Paris: Gallimard.
- Terdiman, R. (1985). *Discourse / Counter-Discourse. The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France*. Ithaca/Londres: Cornell University Press.
- Todorov, T. (1978). *Les genres du discours*. Paris: Seuil.
- Tolkien, Ch. (Éd.). (1990). *El libro de los cuentos perdidos (I)*, trad. Rubén Masera. Barcelona: Minotauro.

Utrera Torremocha, M. V. (1999). *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla.

Vadé, Y. (1996). *Le poème en prose et ses territoires*. Paris: Bélin.

Van den Bergh, C. (2007). Le poème en prose en versets. *Questions de style*, 4, 97 - 113.

Verlaine, P. (1884). *Jadis et naguère*. Paris: Léon Vanier.

— (1901). *Ceuvres complètes. Tome III*. Paris : Vanier.

— (1905). *Ceuvres complètes. Tome V*. Paris : Vanier (Messein).

Vincent-Munnia, N. (1993). Premiers poèmes en prose: le spleen de la poésie. *Littérature*, 91, 3 - 11.

— (1996). *Les premiers poèmes en prose: généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*. Paris: Champion.

Vielé-Griffin, F. (1889). *Pour le lecteur. Joies*. Paris: Tresse et Stock.

Warren, A. et Welleck, R. (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.

ANNEXES

Annexe 1. Poèmes en prose choisis de Charles Cros

1. *Lassitude* (1873a : 167 - 169)

Pendant de longues périodes dans la vie courte, je m'efforce à rassembler mes pensées qui s'enfuient, je cherche les visions des bonnes heures.

Mais je trouve que mon âme est comme une maison désertée par les serviteurs.

Le maître parcourt inquiet les corridors froids, n'ayant pas les clés des pièces hospitalières où sont les merveilles qu'il a rapportées de tant de voyages. Les ravissements, les instants où je savais tenir l'univers en ma main royale, ont été bien courts et bien rares. Presque aussi rares sont pour moi les périodes de pensée normale. Le plus souvent je suis impuissant, je suis fou ; ce dont je me cache au dehors, sous les richesses conquises aux bonnes heures.

Quelle drogue me rendra plus fréquente la pensée normale ? Quand je l'ai, quand elle se prolonge, ma poitrine puissante me permet de monter là où nulle senteur terrestre n'arrive plus, là où, dans le ravissement, j'exerce ma royauté.

Après de mauvais sommeils (d'où viennent-ils ?) voici que je ne suis plus là-haut. Je n'ai plus que le regret de ce que j'y ai senti. À peine me reste-t-il assez de lucidité et de courage pour rendre compte aux hommes de ce que j'y ai fait et me justifier auprès d'eux.

J'ai eu toutes les fiertés ; j'ai dédaigné les comptes à rendre et les justifications.

Mais quand la fièvre pesante m'a égaré et fait redescendre, puis-je vivre seul et sans soleil entre des murs de haine ? Pourtant, les efforts que je consens à faire, malgré ma lassitude, loin de m'être comptés, ne me désignent-ils pas plutôt à la fureur des empresseés qui s'agitent en bas ?

2. *Le meuble* (1873a : 147 - 151)

Il m'a fallu avoir le regard bien rapide, l'oreille bien fine, l'attention bien aiguisée,

Pour découvrir le mystère du meuble, pour pénétrer derrière les perspectives de marqueterie, pour atteindre le monde imaginaire à travers les petites glaces.

Mais j'ai enfin entrevu la fête clandestine, j'ai entendu les menuets minuscules, j'ai surpris les intrigues compliquées qui se trament dans le meuble. On ouvre les battants, on voit comme un salon pour des insectes, on remarque les carrelages blancs, bruns et noirs en perspective exagérée.

Une glace au milieu, une glace à droite, une glace à gauche, comme les portes dans les comédies symétriques. En vérité ces glaces sont des portes ouvertes sur l'imaginaire.

Mais une solitude évidemment inaccoutumée, une propreté dont on cherche le but en ce salon où il n'y a personne, un luxe sans raison pour un intérieur où ne régnerait que la nuit.

On est dupe de cela, on se dit « c'est un meuble et voilà tout », on pense qu'il n'y a rien derrière les glaces que le reflet de ce qui leur est présenté.

Insinuations qui viennent de quelque part, mensonges soufflés à notre raison par une politique voulue, ignorances où nous tiennent certains intérêts que je n'ai pas à définir.

Pourtant je n'y veux plus mettre de prudence, je me moque de ce qui peut en arriver, je n'ai pas souci des rancunes fantastiques. Quand le meuble est fermé, quand l'oreille des importuns est bouchée par le sommeil ou remplie des bruits extérieurs, quand la pensée des hommes s'appesantit sur quelque objet positif,

Alors d'étranges scènes se passent dans le salon du meuble ; quelques personnages de taille et d'aspect insolites sortent des petites glaces ; certains groupes, éclairés par des lueurs vagues, s'agitent en ces perspectives exagérées.

Des profondeurs de la marqueterie, de derrière les colonnades simulées, du fond des couloirs postiches ménagés dans le revers des battants,

S'avancent, en toilettes surannées, avec une démarche frétilante et pour une fête d'almanach extra-terrestre,

Des élégants d'une époque de rêve, des jeunes filles cherchant un établissement en cette société de reflets et enfin les vieux parents, diplomates ventrus et douairières couperosées.

Sur le mur de bois poli, accrochées on ne sait comment, les girandoles s'allument. Au milieu de la salle, pendu au plafond qui n'existe pas, resplendit un lustre surchargé de bougies roses, grosses et longues comme des cornes de limaçons. Dans des cheminées imprévues, des feux flambent comme des vers luisants.

Qui a mis là ces fauteuils, profonds comme des coques de noisettes et disposés en cercle, ces tables surchargées de rafraîchissements immatériels ou d'enjeux microscopiques, ces rideaux somptueux – et lourds comme des toiles d'araignée ?

Mais le bal commence. L'orchestre, qu'on croirait composé de hannetons, jette ses notes, pétilllements et sifflements imperceptibles. Les jeunes gens se donnent la main et se font des révérences.

Peut-être même quelques baisers d'amour fictif s'échangent à la dérobée, des sourires sans idée se dissimulent sous les éventails en ailes de mouche, des fleurs fanées dans les corsages sont demandées et données en signe d'indifférence réciproque.

Combien cela dure-t-il ? Quelles causeries s'élèvent dans ces fêtes ? Où va ce monde sans substance, après la soirée ?

On ne sait pas. Puisque, si l'on ouvre le meuble, les lumières et les feux s'éteignent ; les invités, élégants, coquettes et vieux parents disparaissent pêle-mêle, sans souci de leur dignité, dans les glaces, couloirs et colonnades ; les fauteuils, les tables et les rideaux s'évaporent.

Et le salon reste vide, silencieux et propre ;

Aussi tout le monde le dit « c'est un meuble de marqueterie et voilà tout », sans se douter qu'aussitôt le regard détourné,

De petits visages narquois se hasardent à sortir des glaces symétriques, de derrière les colonnes incrustées, du fond des couloirs postiches.

Et il faut un œil particulièrement exercé, minutieux et rapide, pour les surprendre quand ils s'éloignent en ces perspectives exagérées, lorsqu'ils se réfugient dans les

profondeurs imaginaires des petites glaces, à l'instant où ils rentrent dans les cachettes irréelles du bois poli.

3. *Sur trois aquatintes (1873a : 157 - 162)*

I. *Effacement.*

Au milieu de la nuit, un rêve. Une gare de chemin de fer. Des employés portant des caractères cabalistiques sur leurs casquettes administratives. Des wagons à claire-voie chargés de dames-jeannes en fer battu. Les brouettes ferrées roulent avec des colis qu'on arrime dans les voitures du train.

Une voix de sous-chef crie : La raison de M. Igitur, à destination de la lune ! Un manœuvre vient et appose une étiquette sur le colis désigné — une dame-jeanne semblable à celles des wagons à claire-voie. Et, après la pesée à la bascule, on embarque. Le coup de sifflet du départ résonne, aigu, vertigineux et prolongé.

Réveil subit. Le coup de sifflet se termine en miaulement de chat de gouttière. M. Igitur s'élanche, crève la vitre et plonge son regard dans le bleu sombre où plane la face narquoise de la lune.

II. *Vanité sous-marine*

Amphitrite rose et blonde passe avec sa suite dans un lointain glauque, sous l'eau de la mer du sud.

Comme les nymphes parisiennes qui vont au bois, elle conduit elle-même sa coquille de moule, délicieux coupé verni en noir luisant, rechampi d'azur et de nacre.

La belle abandonne ses cheveux à la brise liquide et salée. Ses paupières se ferment à demi et ses narines rosées se dilatent de plaisir en cette course aventureuse.

Avec quelle arrogance ses beaux bras s'allongent et tendent les rênes, minces algues vertes, des deux hippocampes fougueux à la robe alezane claire ! C'est l'imprévue absurdité féminine, désastreuse et adorable, plus fière des étoffes achetées que des blanches courbures de son sein, plus orgueilleuse de la pure généalogie de son attelage que de la transparence de ses prunelles.

Elle est attendue à quelque réunion de bienfaisance où des Néréïdes font la quête, escortées au milieu de la foule par des tritons empesés dans leur faux-col de cérémonie, et où les sirènes doivent se faire entendre au profit des cités ouvrières qui fabriquent le corail.

Elle arrivera en retard, un peu exprès, pour faire une entrée à sensation au milieu du discours officiel de M. Protée, organisateur zélé mais ennuyeux à entendre.

Elle arrivera en retard, car, heureuse d'être regardée, même par les plus humbles citoyens aquatiques, elle retient ses fringants hippocampes et les fait piaffer sur place, feignant de ne pouvoir obtenir qu'ils avancent.

N'est-ce pas d'ailleurs de la bienfaisance que de charmer gratuitement les yeux de tant de pauvres gens ?

III. Le Vaisseau-piano

Le vaisseau file avec une vitesse éblouissante sur l'océan de la fantaisie,

Entraîné par les vigoureux efforts des rameurs, esclaves de diverses races imaginaires.

Imaginaires, puisque leurs profils sont tous inattendus, puisque leurs torses nus sont de couleurs rares ou impossibles chez les races réelles.

Il y en a de verts, de bleus, de rouge-carmin, d'orangés, de jaunes, de vermillons, comme sur les peintures murales égyptiennes.

Au milieu du vaisseau est une estrade surélevée et sur l'estrade un très long piano à queue.

Une femme, la Reine des fictions, est assise devant le clavier. Sous ses doigts roses, l'instrument rend des sons veloutés et puissants qui couvrent le chuchotement des vagues et les soupirs de force des rameurs.

L'océan de la fantaisie est dompté, aucune vague n'en sera assez audacieuse pour gêner le dehors du piano, chef-d'œuvre d'ébénisterie en palissandre miroitant, ni pour mouiller le feutre des marteaux et rouiller l'acier des cordes.

La symphonie dit la route aux rameurs et au timonier.

Quelle route ? et à quel port conduit-elle ? Les rameurs n'en savent trop rien, ni le timonier. Mais ils vont, sur l'océan de la fantaisie, toujours en avant, toujours plus courageux.

Voguer, en avant, en avant ! la Reine de la fiction le dit en sa symphonie sans fin. Chaque mille parcouru est du bonheur conquis, puisque c'est s'approcher du but suprême et ineffable, fût-il à l'infini inaccessible.

En avant, en avant, en avant !

Annexe 2. Poèmes en prose choisis de Marie Krysinska¹⁴⁹

1. *Les Bijoux Faux* (1883c : 99)

Je rêvais que je me promenais en un jardin merveilleux.

Dans la clarté des lampes allumées, s'épanouissaient des roses en satin et des camélias de velours.

Les feuilles étaient en fin papier luisant,

Et leurs tiges de laiton, soigneusement enveloppées de ouate et recouvertes de taffetas, - étaient d'un vert radieux et s'élançaient avec des poses gracieuses,

Dans la clarté des lampes allumées,

Et parmi cette floraison étrange de roses roses, de roses bleues et de feuilles en fin papier luisant - étaient suspendus des colliers de *fausses* pierres précieuses.

Pareils à des gouttes de vin et pareils à du sang, étincelaient de faux rubis - et clignotaient comme des yeux les émeraudes en verre.

Les saphirs bleus comme des flammes de punch flambaient à côté des grains de corail *trop* rouges et semblables aux lèvres teintées de carmin.

La turquoise en porcelaine mettait sa note mate auprès des changeantes opales ;

Et dans cette féerie de pacotille, au milieu des étoiles en doublé, et des lunes en papier d'argent, mon spleen inquiet s'endormait comme un enfant malade qu'on berce.

¹⁴⁹ Nous avons joué avec le format de ces textes afin d'imiter la présentation en revue qu'ils eurent lors de sa première publication.

Et j'oubliais les roses vraies, les roses, filles des bleus
matins, pour ces roses artificielles.

Et pour ces lunes en papier d'argent, j'oubliais la lune
amie des rêveurs qui vont par les soirs parfumés, accablés
d'une incurable nostalgie.

Des faux rubis étincelants pleuvait une lumière ardente qui
étourdissait.

Le pâle reflet des turquoises charmait comme un coin du ciel.
Et les émeraudes en verre faisaient songer aux
énigmatiques profondeurs des flots.

Souvent, hélas ! le cœur où notre cœur s'est réfugié,
Est un jardin merveilleux où s'épanouissent des roses en
satin et des camélias de velours,
Où étincellent pareils à des gouttes de vin et pareils à du
sang, - de faux rubis, auprès des turquoises en porcelaine
dont le pâle reflet charme comme un coin du ciel.

Je rêvais que je me promenais en un jardin merveilleux.

2. *Symphonie en gris* (1882b : 4)

Plus d'ardentes lueurs sur le ciel alourdi, qui
semble tristement rêver.

Les arbres, sans mouvement, mettent dans
le loin une dentelle grise.

Sur le ciel qui semble tristement rêver,
plus d'ardentes lueurs.

Dans l'air gris flottent les apaisements, les résignations et
les inquiétudes.

Du sol consterné monte une rumeur étrange, surhumaine.

Cabalistique langage entendu seulement des âmes
attentives.

Les apaisements, les résignations et les inquiétudes
flottent dans l'air gris.

Les silhouettes vagues ont le geste de la folie.

Les maisons sont assises disgracieusement comme de
vieilles femmes.

Les silhouettes vagues ont le geste de la folie.

C'est l'heure cruelle et stupéfiante, où la chauve-souris
déploie ses ailes grises, et s'en va rôdant comme un
malfaiteur.

Les silhouettes vagues ont le geste de la folie.

Près de l'étang endormi le grillon fredonne d'esquises
romances.

Et doucement ressuscitent dans l'air gris les choses
enfuies.

Près de l'étang endormi le grillon fredonne d'exquises
romances.

Sous le ciel qui semble tristement rêver.

3. *Les fenêtres* (1883d : 102)

Le long des boulevards et le long des rues elles étoilent les
maisons ;

À l'heure grise du matin, replient leurs deux ailes en
persiennes, elles abritent les exquises paresse et emmitouflent de
ténèbres le Rêve frileux.

Mais le soleil les fait s'épanouir comme des fleurs, avec leurs
rideaux blancs, rouges ou roses,

Le long des boulevards et le long des rues.

Et tandis que la vitre miroite comme de l'eau dormante, que
de charme inquiétant et que de confidences muettes, entre les
plis des rideaux blancs, rouges ou roses.

Les arabesques des guipures chantent les existences heureuses,

Les feux joyeux dans les cheminées,

Les fleurs rares aux parfums charrieurs d'oubli,

Les fauteils hospitaliers où sommeillent les voluptueuses
songeries et – dans la splendeur des cadres – les évocations de
pays rêvés.

Mais comme ils pleurent les lamentables rideaux de
mousseline défraîchie,

Que de plaintes et que d'angoisses dans le lambeau de percale
salie qui semble pris à un linceul ;

Et comme elles sont tragiques les fenêtres sans rideaux,

Les fenêtres vides comme des yeux d'aveugles,

Où, sur la vitre brisée, le morceau de papier collé plaque des taies livides.

Parfois pourtant elle est radieuse la pauvre fenêtre, au bord du toit,

Quand, pour cacher sa triste nudité, le ciel la peint tout en bleu ;

Avec son pot de géranium chétif, elle semble alors la pauvre fenêtre, au bord du toit, un morceau d'azur où pousseraient des fleurs.

Le long des boulevards et le long des rues, elles étoilent les maisons.

Et quand le soleil se couche sur son bûcher incendié, éclaboussant d'or et de sang l'horizon,

Elles resplendissent comme des armures,

Jusqu'à l'heure navrée, où, dans le recueillement de tous les objets, l'obscurité tombe comme une neige noire, par flocons.

Alors tous les miroitements s'éteignent ; toutes les couleurs se confondent et s'effacent ;

Seuls, les vitraux des églises, illuminés par quelque lampe solitaire, rayonnent doucement, mystérieux et symboliques.

Mais il s'éveille bientôt le Paris noctambule ;

Il ouvre ses millions d'yeux en becs de gaz,

Et dans la tourbillonnante et frénétique atmosphère du soir, les fenêtres revivent ;

Le long des boulevards et le long des rues.

La lampe suspend son globe familier, doux soleil qui fait fleurir les heures intimes ;

Les bougies des lustres reflètent, dans les glaces, leurs grappes joyeuses, comme des fruits merveilleux

Et sur la vitre qui est d'opale, on voit glisser des ombres fugitives, aux rythmes de musiques plus vagues que des souffles ;

Après, les fenêtres des maisons en construction s'ouvrent comme des baillements de perpétuel ennui ;

Sous les combles, la pauvre chandelle grelotte.

Le bec de gaz pique sa tapageuse lumière aux entresols de restaurants, montrant un bout de banquette rouge aux clous dorés.

Et lampes, chandelles, candélabres et becs de gaz confondent leurs notes disparates dans une symphonie de rayons ;

Où la radieuse cantilène des heures bénies se mêle à la hurlante voix des gaités fausses,

Où, bruits de fêtes, bruits de baisers se mêlent aux râles des

solitaires agonies, et aux clameurs de la débauche lugubre.

Puis l'heure silencieuse et froide vient éteindre lumières et bruits.

Seul le pas régulier d'un sergent de ville va et vient sur le trottoir sonore, sous les fenêtres qui s'endorment comme des yeux lassés

Le long des boulevards et le long des rues.

Annexe 3. Poèmes en prose choisis de Francis Poictevin

1. *Plages néerlandaises* (1888 : 59 - 60)

La lune, entre des tentures profondes, à travers un tissu cendré, pendait, telle qu'une outre sulfureusement usée. Plus au loin s'enfonçait une clarté bleue, correspondant au murmure de l'invisible mer. La grève, un terne désert que bordent les dunes aux *alems* indécis. Sous le suivant soleil, indirectement on dirait, elle s'inonde d'une blanche, brune, grise lumière pourrissante.

À l'heure du couchant, une nue tavelée, sans se disperser encore, planait en un tourbillonnement arrêté. À gauche, entre quelques maisons de brique dont s'accroissait le solide, un bout de plaine fuit morne. Comme au lointain, le village des Flandres s'agrandit, se hausse, crépusculeux. La mer, jusque là ennuyusement masquée par lui, à cette heure il s'en empare.

Sous le ciel étoilé, près des vagues qui viennent bruire à la grève, nous nous étendions, immensément confondus dans les solitudes aux obliques trémolances.

2. *Sur la route de Honfleur à Villerville. À la croix de pierre* (1888 : 122 - 123)

Deux filletes y étaient assises, arrangeant de menues choses. L'une d'elles se remit, dans le coin de prairie là, à tirer des mille-feuilles par la racine. L'autre tardait à la suivre. Puis, toutes deux marquaient la différence de leur nature dans la manière de prendre les mille-feuilles. La première tenait gentiment son bouquet blanc de la main gauche, son regard, à chaque fleur soigneusement tirée, ajoutée, se posait sur l'ensemble de la touffe, comme veillant à un petit ouvrage. La seconde les arrachait net,

et, la racine en l'air, les jetait près de sa compagne sans guère s'interrompre de manger assez goulument. La blonde, elle, errait par le pré, gracieuse, précise certes et sans rêverie, mais ses cheveux d'un or fin, assombri sous le vent et le jour matinal, ne semblaient ni disposés exprès ni défaits, en leur voltigement au long des tempes. Des barques passèrent, leur foc tendu. À un moment, les voiles de quelques-unes s'étaient enflées avec un joli mouvement balancé, donnant une impression de tangage. Les ondes dans leur vague lustre paraissaient étendre, verdir les ondoyances vert-jaune des blés plus loin que la prairie autour de la croix de pierre.

3. *Rheinfelden* (1888 : 46)

Dans sa courbe à la fois large et charmante on voit le Rhin qui arrive, jeune encore, des sapinières gracieusement mamelonnées, elles et lui dans un mystère matinal. Sur les pierres presque recouvertes les eaux fragmentées, plus rares bouillonnent, elles s'y jouent. Puis elles se condensent tournoyantes, vitreuses, d'un gris verdâtre. À une place plus bas, du côté badois, elles semblent s'arrêter, transformées en quelque plaque ronde, d'un vert inaltérable qui absorbe, toujours tournant penchante, près d'enfoncer, non diminuée des cercles s'en allant d'elle brisés au courant du fleuve. Cette place a été vainement sondée. Les barques auprès sont emportées, vireraient.

Annexe 4. Poèmes en prose choisis de Hugues Rebell

1. *XX* (1894 : 38 - 39)

Cette nuit de révolution et d'incendie où la Pensée subit les derniers outrages, où les Barbares pour un moment triomphent, je suis allé chercher les Rois.

J'ai trouvé le premier blotti derrière une haie, mourant de peur.

- On vient de mettre le feu à ton palais, lui ai-je dit.

- Bien ! m'a-t-il répondu, mais pourvu qu'on ne découvre pas ma cachette.

Je lui ai craché à la face et me suis éloigné.

J'ai aperçu le second roi sur la rivière, conduisant une yole en compagnie de sa petite gourgandine qu'il embrassait de temps à autre.

De sa barque il m'a crié :

- Quel plaisir de se promener sur l'eau par un temps pareil !

À ces paroles, j'ai pris des pierres et les lui ai lancées ; puis j'ai continué ma route.

Bientôt j'ai entendu un grand bruit de foule et des rires et des exclamations, et comme je sortais de la forêt, je me suis trouvé au milieu d'un troupeau de monstres qui avaient sur un corps humain une tête de bête. Ils formaient un cercle autour d'un pâtre amaigri qui se tenait à genoux, la tête dans la poussière et le derrière haut, maintenant à deux mains sur son front un diadème d'or. Parfois quelqu'un placé à côté lui lançait un coup de pied, mais le pâtre loin de se fâcher, ne voyant là sans doute qu'un jeu aimable, exprimait par un sourire sa reconnaissance. Il chantait même une fort joyeuse chanson.

Je suis le roi de la Démocratie,

Le roi soci-, le roi socialiste.

Je me prête au plaisir de mes bons sujets

Pour la Justi-ice.

Qu'ils m'insultent, me donnent un soufflet,

Je sais que c'est la volonté de Dieu,

Du Dieu des pauvres, du Dieu des gueux,

Insultez-moi donc, chers amis, s'il vous plaît,

Pourvu que je garde ma bonne petite couronne.

Alors, l'âme emplie de dégoût, j'ai marché vers le misérable. Je lui ai arraché sa pourpre toute souillée et son diadème, puis le repoussant du pied, j'ai crié ces paroles :
- S'il y a parmi vous, bêtes, un être qui ait la pensée, la face et les bras d'un homme, qu'il vienne prendre le diadème de celui-là qui fut infidèle à sa race et ne sait plus le nom de ses ancêtres. Qu'il vienne, nous avons une couronne à vendre !

2. XI (1894 : 23 - 24)

Depuis cent ans que le monde cultive la tristesse comme son plus magnifique jardin, et qu'il se divertit à pleurer, dites-moi, ne sent-il point quelque fatigue ?

On a élevé les hommes pour la mélancolie, et ils ont arboré le chagrin avec orgueil, et ils ont mis des violettes de douleur à leur boutonnière.

Ah ! quand me délivrera-t-on de ces visages de petites filles fouettées, de ces affreux pleurnicheurs qui se croient géniaux parce qu'ils sont experts dans l'art du désespoir.

Ils sont fiers de n'avoir point de virilité, et dédaigneux des choses terrestres, se faisant des pâleurs mystiques, ils étendent la main vers le ciel avec hypocrisie, en s'écriant : « Dieu ! que ne puis-je l'atteindre ! »

Mais je veux, afin de leur faire honte, élever la statue de l'Homme idéal : je la poserai sur les places publiques, pour que tous puissent la voir, pour que tous viennent l'admirer.

Vraiment Celui-là n'a point les yeux rouges, mais il sait rire et marcher ; il subjugué les hommes par son cerveau ou ses muscles, et les femmes par son priape.

Il s'est dit tout d'abord : je veux être le Maître, et ce désir est son laurier ; même quand il tombe, même quand il est vaincu, il ne perd point sa couronne.

Car l'Humanité, ce n'est point l'eau croupissant des marécages, mais comme la lutte violente des flots une nuit de tempête, et on se joint, et on bataille, et on frappe sans se voir – et cela pour la Beauté !

Le troupeau socialiste aura beau ouvrir des yeux ahuris et cette vieille dame de protestantisme parler de sels et d'évanouissement, l'Humanité n'arrêtera point sa marche, ses ruts ni son combat.

Mais l'Homme idéal ne lutte point pour lui, ne songe pas à ses blessures, il ne s'occupe point de ramasser les morts, il ne s'émeut point aux cris des blessés, mais il s'en va droit vers la mêlée, vers le drapeau qu'on menace.

Ce beau drapeau de l'Humanité, cette loque aux mots de lumière qu'on se passe de main en main, il veut à son tour le défendre et faire flotter sa gloire, jusqu'à ce qu'il tombe, jusqu'à ce qu'un héros le remplace et vienne arracher l'étendard à son agonie.

3. LXXIV (1894 : 119 - 120)

Parce qu'ils s'agenouillent auprès des autels et font des genuflexions devant les images, parce qu'ils n'ont pas vu le soleil et ne connaissent pas la Femme, ils s'écrient : Nous sommes religieux !

Mais à leur piété de gestes et de formules, à leur dévotion selon le grimoire, j'oppose la sainte et réelle religion de Nature : à l'idéal d'un Paradis la terre riche et féconde, à leur dieu en bois le monde infini, à leur morale de mutilation la morale du libre développement.

Soyons religieux, mais comme le veut l'Instinct divin qui nous agite : acceptons la vie, acceptons-nous, acceptons les autres.

Que mon petit être fragile, lent, borné, devienne fort, s'active et s'agrandisse, que toutes ses énergies s'harmonisent.

Ô loi d'amour ! je saurai me soumettre à ton joug, mais pour un moment, car il faut qu'après l'étreinte je retrouve mon être. Les fleurs que je verrai sur le chemin, je veux les cueillir et m'en faire un bouquet joyeux de parfums et de couleurs, mais sa gloire ne m'enivrera pas assez pour m'empêcher de regarder la route, de voir le ciel.

Ô loi d'amour que j'accepte pour moi, tu ne dois pas peser sur tous, pas plus que les autres lois.

Cherchez-vous jour et nuit ; écoutez les voix intérieures et quand vous connaîtrez votre barque et vos pouvoirs, confiez-vous à la mer.

Je n'impose ma vision ni mon rêve à personne : il n'y a que des visions et des rêves personnels.

Aimez ou combattez à votre choix, agissez seulement. Votre âme et votre corps sont des trésors dont vous avez à faire profiter les hommes. Comptez-les le soir à la

lampe. Avez-vous aimé ? avez-vous pensé ? avez-vous vécu ? vous demandent les voix de la nuit.

Malheur à qui rapportera intactes les richesses à la tombe ou aura laissé le Coffret précieux se pourrir dans l'oubli.