

Les frontières du poème en prose : pour une délimitation générique

Pedro Baños Gallego
Universidad de Murcia
pedro.banos@um.es

Resumen

Desde su nacimiento, la etiqueta genérica de poema en prosa ha sido tergiversada para dar cabida a una gran variedad de textos. En muchos de estos casos, dichos textos se escapan, tras una breve reflexión, de las categorías mínimas que ha de presentar un poema en prosa, confusión motivada por el polimorfismo del género. Por ello, en el presente artículo trataremos de ofrecer una delimitación genérica entre el poema en prosa y los géneros literarios con los que ha sido confundido mayoritariamente (tanto del ámbito de la prosa como del verso). Contaremos, para tal fin, con los tres criterios que han sido aceptados de manera global por la crítica : brevedad, unidad orgánica y gratuidad.

Palabras clave: poema en prosa. Teoría de géneros. Narrativa breve. Verso libre. Literatura del siglo XIX.

Abstract

Since its birth, the generic label of prose poem has been twisted in order to admit a large variety of texts. It often happens that those texts, after a short reflection, escape from the minimal categories of the prose poem as a genre. This confusion is motivated, as it seems evident, by the polymorphism of the genre. Therefore, in this article we will try to offer a generic delimitation between the prose poem and the literary genres with which it has been usually mixed up (either from the prose or from the verse fields). For that purpose, we will consider the three criteria that have been globally accepted by the critics : brevity, organic unity and gratuity.

Keywords: Prose poem. Genre theory. Short novel. Free verse. Literature from the XIXth century.

Résumé

Depuis sa naissance, l'étiquette générique de poème en prose a été déformée afin d'accueillir une grande variété de textes. Il arrive souvent que ces textes échappent, après une réflexion brève, aux catégories minimales du poème en prose comme genre. Cette confusion est motivée, bien sûr, par le polymorphisme du genre. Nous voulons donc, dans cet article, présenter une délimitation générique entre le poème en prose et les genres littéraires avec

* Artículo recibido el 14/06/2019, aceptado el 18/10/2019.

lesquels il a été habituellement confondu (relevant ceux-ci tant du domaine prosaïque que de celui du vers). Nous tiendrons compte, dans ce but, des trois critères globalement acceptés par les critiques : brièveté, unité organique et gratuité.

Mots clé : poème en prose. Théorie des genres. Récit court. Vers libre. Littérature du XIX^e siècle.

0. Introduction

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 mode 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 ». Ce critique semble entrevoir que le poème en prose conforme 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 :

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 Ber-

nard (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 Rebelle, Marie Kryszewska 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.

1. Les genres narratifs

1.1. Le débat de la prose poétique

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) ressemblaient 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 conformer 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 terrain 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 conformera une véritable préparation pour le public. À travers la retranscription de *Illiade* et *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 (soit-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 tradi-

tionnellement 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 prose¹.

¹ 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.

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 décrire fidèlement tout un éventail d'ouvrages ; dans le 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. C'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 mode 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 conformation 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'écriture 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.

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, conforme 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 de 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). C'est pourquoi on ne peut défendre que péniblement 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 sont démantibulés. Il s'agit, à notre avis, d'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 de nos jours il nous manque un certain groupe d'éléments leur permettant 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 emmène 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.

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 conformer 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 démarcative 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 (1966 : 6) à ce sujet :

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 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 que 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 pour 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 ma-

nière 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 complémente 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, 1996 : 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.

1.3. Configurations textuelles narratives fictionnelles de courte étendue

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 terrain 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 esthétiques².

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

² Cette tendance arrive aussi au XX^e siècle. Nous observons ce fait, à mode 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).

si celui-ci possède un caractère lyrique fort marqué, 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 conformant 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 démarcation 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.

1.3.2. L'anecdote ou *chose vue*

Nous voulons focaliser notre attention maintenant sur l'anecdote. À notre avis, 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 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.

Nous pouvons affirmer, donc, 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 roma-

nesque. 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 apprend 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.

1.3.3. La nouvelle / le conte

Le XIX^e siècle voit l'éclatement 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 plutôt relié 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 indétermination³ 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. Spécialement relevant reste le cas de l'ambiance symboliste : Yaouanq Tamby (2001 : 91) va compiler un nombre considérable d'exemples de l'alternance indistincte d'étiquettes génériques dans certains recueils de (supposément) poèmes en prose d'auteurs comme Baudelaire ou

³ Afin de trouver une bibliographie spécialisée concernant l'indétermination générique entre nouvelle et conte au XIX^e siècle nous renvoyons le lecteur 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).

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 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 démarcatif 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 occupent 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 prose⁴.

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 primitifs 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.

⁴ 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 récit. Le lecteur qui les aborde est obligé de les appréhender sur le mode additif de la juxtaposition ».

1.4. Conclusion

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 dû à l'inégalité dans la nature des deux intervenants : 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. Nous allons dorénavant essayer de compléter cette même tâche en appliquant ces critères aux deux configurations relevant du terrain 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.

2. Formes poétiques

2.1. Le vers libre

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 (presqu'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 terrain 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 conformés 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 vers⁵] éclate en deux temps : Rimbaud⁶, puis 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 morceaux de signification.

⁵ 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 parfaite, le vers de toujours, fluide, restauré, avec des compléments peut-être suprêmes » (Mallarmé, 1894 : 371-372).

⁶ 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 apprenait 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).

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 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 subjugue 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, dans auteurs tels que Laforgue, Verhaeren, Kahn ou Merrill⁷. 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 »

⁷ En fait, Utrera Torremocha (1999 : 191) opine même que « la denominación de *prosa* se justifica en muchos casos por su disposición tipográfica ».

des techniques qu'ils avaient utilisées dans le poème en prose lorsqu'ils les employaient dans un milieu visuel et typographiquement plus commode (ou reconnaissable) face au lecteur (le vers, libre dans ce cas-là).

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 terrain 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 saturée de points d'une solution très épineuse. C'est à cause de cela que sa relation avec le poème en prose pose de nombreuses difficultés.

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 mode d'illustration, dans le terrain 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 estompés :

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-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 (*apud* 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 que « 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 de poésie 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 démarcatrice 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-là⁸. De l'autre côté, le rythme et la ponctuation se trouvent aussi altérés. Tandis que dans la version primitive 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

⁸ 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 ».

écrits entre 1881 et 1883 constate l'insécurité 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 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 possible⁹, 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 démarcatif 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 démarcative entre le poème en prose et le vers libre. Il est possible de l'extrapoler, à notre avis, des opinions des critiques ainsi que des preuves auxquelles nous avons soumis 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 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.

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 prophé-

⁹ 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).

tique), 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, cette 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 : « 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 » (Van den Bergh, 2007 : 103). À cette idée Van den Bergh (2007 : 98) ajoute que, même si le poème en prose « se définit par la négative » 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 ? ». 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 » (Van den Bergh, 2007 : 104)¹⁰.

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.

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 relevant celle-ci du domaine de la prose,

¹⁰ 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 ».

il n'est pas insensé de penser qu'un poème en prose puisse être composé par de longs versets s'étendant ceux-ci 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 Reposeurs 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 conformer 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 l'emmène 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. 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 Haro, 2005¹¹ et Agudo Ramírez, 2004¹²). 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.

¹¹ 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 est polémique pour nous) consisterait à extraire d'un texte plus grand un fragment que l'on dénommerait poème en prose.

¹² 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 démarcatif. Ici réside la cause de son acceptation d'un possible poème en prose intégré.

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 mode 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 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 démarcation 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 l'antérieur 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 conforment 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 catalogue générique auctorial reste, pour les œuvres du XIX^e siècle au moins, douteux. Il ne peut servir, d'après nous, à conformer 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'elle expose 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 (Clayton, 1936 : 3).

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 elle qualifie comme la « culmination of the poème en prose », 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 traditionnaliste 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.)¹³.

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 un genre lui-même.

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.

¹³ 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).

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 justifierons-nous cette temporalité dans les *ekhphraseis* 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 terrain 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 (Decaunes, 1984 : 17) :

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.).

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.

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 et la nouvelle 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 poé-

tique, 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 Kryszewska, 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).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AGUDO RAMÍREZ, Marta (2004) : *La poética romántica de los géneros literarios : el poema en prosa y el fragmento. Teoría europea y su especificación en España*. Thèse doctorale sous la direction de Pedro Aullón de Haro. Alicante, Universidad de Alicante.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (1979) : « Ensayo sobre la aparición y el desarrollo del poema en prosa en la literatura española ». *Analecta Malacitana* II (1), 109-136.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (2004) : « Las categorizaciones estético-literarias de *dimensión*: Género / Sistema de Géneros y Géneros breves / Géneros extensos ». *Analecta Malacitana* XXVII (1), 7-30.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (2005) : « Teoría del poema en prosa ». *Quimera* 262, 22-26.
- BAÑOS GALLEGO, Pedro (2019) : « À la recherche des traits fondamentaux du poème en prose ». *Çédille, revista de estudios franceses* 15, 83-107. Disponible en ligne : <http://cedille.webs.ull.es/15/04banos.pdf>.
- BERNARD, Suzanne (1959) : *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris, Nizet.

- BLIN, Georges (1946) : *Introduction aux Petits poèmes en prose de Baudelaire* (. Paris, Fontaine [éd. Gallimard, 2006].
- BOBILLOT, Jean-Pierre (1992) : « Vers, prose, langue – Quelques propositions ». *Poétique* 89, 71-91.
- BONENFANT, Luc (2004) : « Le vers détourné : Aloysius Bertrand et la réinvention de la prose ». *Romantisme* 123, 41-52.
- CERNUDA, Luis (1971) : *Poesía y literatura II*. Barcelona, Seix Barral.
- CHAMBELLAND, Guy et Bernard DUMONTET (1961) : « Poème en prose : enquête ». *Le Pont de l'Épée* 14-15, 2-11.
- CHAPELAN, Maurice (1946) : *Anthologie du poème en prose*. Paris, Julliard.
- CHEREL, Albert (1940) : *La prose poétique française*. Paris, L'Artisan du livre.
- CLAYTON, Vista (1936) : *The Prose Poem in French Literature of the Eighteenth Century*. New York, Publications of the Institute of French Studies (Columbia University).
- COMBE, Dominique (1989) : *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*. Paris, José Corti.
- CRESPO, Ángel (1966) : « Muestrario del poema en prosa brasileño ». *Revista de cultura brasileña*, V, 18, 225-258.
- CROS, Charles (1873) : *Le Coffret de santal*. Paris, Lemerre.
- DECAUNES, Luc (1984) : *Le Poème en prose. Anthologie (1842-1945)*. Paris, Seghers.
- DU BOS, Abbé (1719) : *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture – Tome I*. Paris, J. Mariette.
- FERNÁNDEZ, Jesse (1994) : *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del Modernismo a la Vanguardia (estudio y antología)*. Madrid, Hiperión.
- GODENNE, René (1974) : *La nouvelle française*. Paris, Presses Universitaires de France.
- GOULESQUE, Florence (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.
- GUILLAUME, Louis et André SILVAIRE [éds.] (1954) : *Poésie vivante : poèmes en prose*. Paris, Librairie les Lettres.
- HUGO, Victor (1963) : *Théâtre complet I*. Paris, Gallimard.
- JECHOVA, Hana, François MOURET et Jacques VOISINE (dirs.) (1993) : *La poésie en prose des lumières au romantisme (1760-1820)*. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- KAHN, Gustave (1897) : *Premiers poèmes*. Paris, Mercure de France.
- KRYSINSKA, Marie (1882) : « Ballade ». *Le Chat Noir* 46, 2.
- KRYSINSKA, Marie (1883) : « Un Roman dans la Lune ». *La Libre Revue* 1, 80-81.
- KRYSINSKA, Marie (1890) : *Rythmes pittoresques*. Paris, Lemerre.
- LEBON, Stéphanie (2010) : « Vers une poétique du poème en prose dans la littérature française moderne ». *Revista de Lenguas Modernas* 13, 95-109.
- LEFÈVRE, Frédéric (1918) : *La jeune poésie française. Hommes et tendances*. Paris, Georges Crès.

- LEÓN FELIPE, Benigno (1999) : *El poema en prosa en España (1940-1990). Estudio y antología*. Thèse doctorale sous la direction de Andrés Sánchez Robayna. La Laguna, Universidad de La Laguna.
- LEÓN FELIPE, Benigno (2005) : *Antología del poema en prosa español*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- LEROY, Charles (2001) : *La poésie en prose française du XVII^e siècle à nos jours. Histoire d'un genre*. Paris, Honoré Champion.
- MALLARMÉ, Stéphane (1894) : « La Musique et les Lettres », in B. Marchal (éd.), *Stéphane Mallarmé : Igitur, Divagations, Un coup de dés*. Paris, Gallimard, 368-389.
- MONROE, Jonathan (1987) : *A Poverty of Objects. The Prose Poem and the Politics of Genre*. Ithaca/Londres, Cornell University Press.
- MOREAU, Pierre (1959) : « La tradition française du poème en prose avant Baudelaire ». Paris, Archives de Lettres Modernes, 19-20 (III).
- MORICE, Charles (1889) : *La littérature de tout à l'heure*. Paris, Perrin et Cie.
- MURAT, Michel (2008) : *Le Vers libre*. Paris, Honoré Champion.
- ORIZET, Jean (1988) : « Présence et vigueur du poème en prose ». *Revue des deux mondes* (sept.), 218-222.
- PALIYENKO, Adrianna M. ; Gretchen SCHULTZ et Seth WHIDDEN [dirs.] (2010) : *Marie Krysinska (1857-1908). Innovations poétiques et combats littéraires*. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- PARAÍSO, Isabel (1985) : *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid, Gredos.
- PARENT, Monique (1960) : *Saint-John Perse et quelques devanciers. Études sur le poème en prose*. Paris, Klincksieck.
- PELLETIER, Marc (1987) : *De Silvio à Nicole Brossard. Le poème en prose en littérature Québécoise*. Thèse doctorale sous la direction de Jean-Louis Major. Ottawa, Université d'Ottawa.
- POE, Edgar Allan (1850) : « The poetic principle », in J.H. Ingram (éd.), *The Works of Edgar Allan Poe* (1899), III. Londres, A. & C. Black, 197-218.
- POICTEVIN, Francis (1888) : *Paysages*. Paris, Librairie de la Revue Indépendante.
- RAYMOND, Michel (1960) : *La Crise du Roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*. Paris, José Corti.
- REBELL, Hugues (1894) : *Chants de la pluie et du soleil*. Paris, Librairie Charles.
- SANDRAS, Michel (1995) : *Lire le poème en prose*. Paris, Dunod.
- SIMON, John (1965) : « Prose poem (poem in prose) », in A. Preminger, F.J. Warnke and O.B. Hardison (éds.), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, Princeton University Press, 664-666.
- TADIÉ, Jean-Yves (1994) : *Le récit poétique*. Paris, Gallimard.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria (1999) : *Teoría del poema en prosa*. Séville, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla.

- VADÉ, Yves (1996) : *Le poème en prose et ses territoires*. Paris, Bélin.
- VAN DEN BERGH, Carla (2007) : « Le poème en prose en versets ». *Question de style* 4, 97-113.
- VINCENT-MUNNIA, Nathalie (1996) : *Les premiers poèmes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*. Paris, Champion.
- YAOUANQ-TAMBY, Émilie (2011) : *L'indétermination générique dans la prose poétique du symbolisme et du modernisme (domaines francophone et hispanophone, 1885-1914)*. Thèse doctorale sous la direction de Jean-Louis Backès. Paris, Université Paris-Sorbonne.

Para citar este artículo / Pour citer cet article :

BAÑOS GALLEGO, Pedro (2019) : « Les frontières du poème en prose : pour une délimitation générique ». *Çédille, revista de estudios franceses*, 16, 173-204. DOI: <https://doi.org/10.25145/j-cedille.2019.17.16.14>.