

À la recherche des traits fondamentaux du poème en prose

Pedro BAÑOS GALLEGO

Universidad de Murcia

pedro.banos@um.es

Resumen

En el presente artículo intentaremos definir los elementos fundamentales subyacentes a la estructura de todos los poemas en prosa. Para ello, estudiaremos la validez de los criterios establecidos por Suzanne Bernard en 1959: brevedad, unidad orgánica y gratuidad. A través de un muestrario de opiniones de diversos críticos así como de la aplicación de dichos criterios a un corpus de cuatro autores que ejemplifican la diversidad del poema en prosa (Charles Cros, Francis Poictevin, Marie Krysinska y Hugues Rebell), trataremos de determinar hasta qué punto la conjunción de estas tres características básicas pueden configurar el género que nos ocupa.

Palabras clave: Poema en prosa. Polimorfismo. Literatura francesa del siglo XIX.

Abstract

In this essay we will try to define the fundamental elements underlying the structure of every prose poem. In order to achieve this goal, we will study the validity of the criteria that Suzanne Bernard established in 1959: brevity, organic unity and gratuity. Considering a wide variety of opinions coming from diverse critics as well as the application of those criteria to a corpus of four authors exemplifying the diversity of the prose poem (Charles Cros, Francis Poictevin, Marie Krysinska and Hugues Rebell), we will try to determine the possible generic configuration that the conjunction of those three characteristics can achieve.

Key-words: Prose poem. Polymorphism. XIXth century french literature.

Résumé

Dans cet article nous essayerons de définir les éléments fondamentaux sous-jacents à la structure de tous les poèmes en prose. À cette fin, nous étudierons la validité des critères établis par Suzanne Bernard en 1959 : brièveté, unité organique et gratuité. À travers les opinions de nombreux critiques ainsi que l'application de ces critères à un corpus de quatre auteurs exemplifiant la diversité du poème en prose (Charles Cros, Francis Poictevin, Marie Krysinska et Hugues Rebell), nous tenterons de déterminer jusqu'à quel point la conjonction de ces trois caractéristiques de base peuvent-elles configurer le genre qui nous occupe.

Mots clé : Poème en prose. Polymorphisme. Littérature française du XIX^e siècle.

* Artículo recibido el 16/04/2018, evaluado el 7/10/2018, aceptado el 16/10/2018.

0. Introduction

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

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

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

Le poème en prose serait donc une espèce de condensation de l'art romanesque qui grâce à la densité obtenue deviendrait matière poétique. Clayton le relie avec la musique, plus concrètement le contrepoint et les structures rythmiques que l'on pourrait appliquer dans un texte ; Chapelan (1946 : XVI) esquive habilement la question en laissant à la sensibilité poétique du lecteur la reconnaissance d'un texte comme poème en prose (« Que le poème en prose soit véritablement un poème, l'acquiescement de la sensibilité de chacun peut seul en apporter la preuve »). Blin appartient à ce groupe de critiques qui nient tout rapport du poème en prose avec les techniques empruntées à la musique ou avec les structures classiques du mètre, étant

celui-ci, donc, une création originale et non pas une réélaboration d'autres genres. À partir de cette introduction nous pouvons nous faire une idée non seulement de la quantité de théories existantes (dont la prolifération au XX^e siècle a été importante), mais aussi de l'hétérogénéité idéologique des propositions que l'on peut y trouver.

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

Suite à ce fait, nous nous demandons s'il y a une structure spécifique du poème en prose qui pourrait aider lors de son identification. Sommes-nous capables, vue la diversité du corpus, de définir la ou les caractéristiques formelles qui puissent être sous-jacentes à la constitution de tous les poèmes en prose ? Dans cet article nous sommes à la recherche des marqueurs qui justifient la classification générique de poème en prose d'un texte sans la structure de la versification classique ou des œuvres dramatiques¹. Ce nonobstant, il faut éclaircir que nous n'allons pas essayer de trouver une réponse à la question du surgissement de la poéticité dans un poème en prose : ce point-là mériterait une étude particulière. Ici nous nous contenterons de délimiter, à notre avis, les caractéristiques formelles propres au genre qui viennent remplacer dans un texte en prose les principes structurants d'autres configurations littéraires, soit le vers, soit le dialogue théâtral.

¹ Des critiques tels que Tadié (1994 : 7-8) ont proposé l'existence d'une entité générique à mi-chemin entre la prose et la poésie, le récit poétique : « Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème des moyens d'actions et ses effets [...] il est un phénomène de transition entre le roman et le poème ». Pourtant, le point de départ de Tadié reste la dynamique de chaîne d'événements d'un roman : « des personnages auxquels il arrive une histoire en un ou plusieurs lieux ». Un texte en prose racontant une intrigue qui montre des ressources techniques empruntées à la poésie traditionnelle (assonances, patrons rythmiques, jeux de sonorités) reste pour nous de la prose poétique et non pas un poème en prose. Lors de notre commentaire concernant la gratuité nous exposerons les causes de cette exclusion des procédés narratifs chez les auteurs des poèmes en prose.

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

1. La brièveté

Ce critère-ci semble être partagé par la plupart des théoriciens et critiques qui ont exprimé leur opinion à propos du poème en prose. D'après Bernard (1959 : 15), la brièveté est une caractéristique « plus particulière au poème en prose [...]. Plus que le poème en vers, le poème en prose doit éviter les digressions morales ou autres, les développements explicatifs – tout ce qui le ramènerait aux autres genres de la prose », ce qui rapproche la brièveté du critère de la gratuité, dont la pertinence sera discutée tout à l'heure. Selon le point de vue défendu par Bernard dans la démarche théorique de sa thèse, la brièveté devient *conditio sine qua non* du genre par deux raisons : tout d'abord, parce que la relation entre la concentration ou densité du langage d'une œuvre et la brièveté est pour Bernard directement proportionnelle. Si la longueur du texte est réduite, la syntaxe, la sémantique et le flux de la phrase devront être resserrés en conséquence ; ce trait est mis en valeur par Bernard car il provoque, d'après son critère, l'apparition du poétique dans un texte prosaïque. La deuxième cause de l'apologie de la brièveté a pour sujet principal le public : à l'avis de cette théoricienne, une œuvre courte favorise l'appréhension de celle-ci par le lecteur en tant que tout organique. Cet intérêt dans une non-fragmentation du texte lorsqu'il est envisagé par le public (pensons aux chapitres d'un roman ou aux actes d'une œuvre dramatique : personne ne peut douter de la praticité de ces structures par rapport à une possible lecture espacée dans le temps) est directement relié à la notion de l'unité fonctionnant comme signe distinctif du poème en prose, clé présentée aussi par Bernard et que nous allons exposer par la suite.

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

Au XIX^e siècle, lorsque le poème en prose se trouvait dans les stades de gestation, naissance et premiers développements, il n'y eut qu'un nombre négligeable de critiques qui se lancèrent à l'aventure de le caractériser. Cette réticence pourrait être expliquée à cause de l'indéfinition dont le genre faisait preuve, en tenant compte de la diversité des œuvres étiquetées « poème en prose » (souvent trop éloignées, du point

de vue formel et thématique, les unes des autres pour que la critique y pouvait laisser sa trace). En plus, les idées de la plupart de ces commentateurs ne s'identifiaient qu'avec leurs préférences littéraires, leurs goûts personnels. Toutefois, et même si cette partie de la généalogie du genre a plus de poids lorsque nous discuterons à propos des œuvres, nous croyons qu'il faut commencer par Poe. Cet écrivain, dont l'influence sur Baudelaire (et, en conséquence, sur tout le poème en prose) reste indéniable², laissa explicite que « I hold that a long poem does not exist » (Poe, 1850 : 197). Pour l'auteur des États-Unis, un poème peut être considéré comme tel lorsque celui-ci élève ou excite l'esprit : plus grande sera cette excitation, plus haute sera la valeur du poème. Néanmoins, « that degree of excitement which would entitle a poem to be so called at all, cannot be sustained throughout a composition of any great length » (Poe, 1850 : 197). Voici la raison pour laquelle Poe exclut des possibilités lyriques les poèmes longs ; nous considérons qu'il est intéressant de remarquer comment la modernité écarte du poétique la narrativité (condition en directe fraternité avec une certaine longueur du texte) face aux modèles littéraires d'autrefois. L'Antiquité gréco-latine laissa les épopées et le Moyen Âge les chansons de geste, pour n'en donner que deux exemples de quelques genres poétiques de longue durée et qui mêlaient sans hésitation le format versifié avec le développement d'événements.

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

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

Même si Lefèvre se situe dans le courant de pensée que nous décrivons, il faut souligner qu'il entre dans des considérations stylistiques en ce qui concerne le poème en prose qui ne nous semblent pas très précises par rapport à la définition du genre. Néanmoins, nous allons excuser le « manque d'histoire » de Lefèvre en inscrivant son opinion dans le cadre de son contexte historico-littéraire : à la fin de la décennie de 1910 le Symbolisme donnait ses derniers sursauts. Ce fait est clairement reflété dans sa description de la typologie habituelle des phrases d'un poème en prose, car le style ici exposé par Lefèvre correspond à celui d'un poème typiquement Symboliste ou décadent. Nous venons de juger cette attitude en tant que « manque d'histoire » car le

² L'admiration que Baudelaire professait pour Poe est bien connue : il fut l'introducteur de l'écrivain américain en France grâce au travail de traduction qu'il fit des œuvres *Histoires extraordinaires*, *Nouvelles histoires extraordinaires*, *Histoires grotesques et sérieuses*, *Aventures d'Arthur Gordon Pym* et *Eurêka*. En plus, il écrivit deux articles sur l'auteur bostonien : *Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages* et *Notes nouvelles sur Edgar Allan Poe*.

symbolisme avait été jusqu'à cette époque-là le courant artistique le plus important dans la littérature française. Le mouvement Dada, le Cubisme et le Surréalisme s'occuperont peu de temps après de pulvériser cette conception.

Jusqu'ici, nous n'avons présenté que deux théoriciens : l'un va configurer un des aspects essentiels du genre et l'autre va en apporter le témoignage. Nous voulons éclaircir pour l'instant que cette exigüe énumération ne signifie pas qu'il n'y ait pas eu de commentaires jusqu'aux années 1940 et 1950. Beaucoup de revues accueillirent des opinions au sujet du poème en prose dans la période de 1890 à 1920, mais la plupart d'elles peuvent être regroupées sous deux étiquettes : des jugements personnels et des annotations de nature anthologiste. Toutefois, ni les critiques qui évaluaient l'œuvre de tel auteur ou la publication de tel autre, ni les énumérations d'écrivains ne nous intéressent ; aucun précepte théorique de visée générale concernant la forme du genre n'émane de ces premières incursions dans le terrain du poème en prose³.

Nous arrivons à l'époque du vrai fleurissement des études sur le poème en prose : la deuxième moitié du XX^e siècle. La thèse de Suzanne Bernard n'est qu'un exemple de l'effervescence de ce sujet dans le monde académique occidental et plus précisément français : outre la France, le poème en prose n'a connu un tel intérêt académique que dans le monde anglophone, concrètement aux États-Unis (il y a, bien sûr, des études hispanophones spécialisées pertinentes mais les statistiques donnent la priorité aux études américaines)⁴. Le poème en prose était en ligne de mire dès la publication de la célèbre *Anthologie* de Maurice Chapelan en 1946, où l'on pouvait trouver une étude introductive outre la compilation de quelques extraits de nombreux auteurs. À cette époque la brièveté persiste dans la pensée générale en tant que trait du genre ; nous constatons que même des poètes tels que Cernuda (1971 : 259) vont admettre que « si la longitud mayor o menor del poema en verso es cuestión controvertible, no parece serlo la de la brevedad del poema en prosa ». Simultanément, Bernard élargit l'étude jusqu'à la rédaction de son inestimable thèse *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, ouvrage de référence dorénavant pour toutes les analyses et critiques du genre.

Beaucoup de théoriciens, toujours avec la thèse de Bernard dans l'esprit, pénètrent courageusement dans le marécage générique que suppose le poème en prose ; la

³ Néanmoins, ce que l'on peut trouver chez ces commentaires est un vrai intérêt en ce qui concerne la place du poétique dans le poème en prose, ainsi que l'importance du langage dans la transmission du lyrisme. Nous croyons qu'il faut écarter les témoins ne dissertant qu'à propos de ceci, puisque les critères exposés dans ces études sont si variés et si diverses que le fait de prendre n'importe quel d'entre eux comme trait démarcatif du poème en prose serait fallacieux.

⁴ Toutefois, les études et anthologies américaines n'ont apparu qu'après les années 1970 (Scott en 1976, Caws et Riffaterre en 1983, Monroe en 1987, etc.), tandis qu'en France on en discutait depuis la contribution de Chapelan (1946).

plupart d'eux exprimeront leur conformité concernant la brièveté en tant que catégorie différentielle du genre. Des chercheurs appartenant à des institutions avec un prestige reconnu internationalement, telles que l'Université de Princeton, concordent de même : « Its length [celle du poème en prose], generally, is from half a page [...] to three or four pages [...]. If it is any longer, the tensions and impact are forfeited, and it becomes

– more or less poetic – prose » (Simon, 1965: 664).

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

Pour Vincent-Munnia (1996 : 142), le lecteur est la raison sous-jacente du choix de la brièveté par les écrivains, puisque « dans un texte trop long, les facultés d'imagination et de stimulation du lecteur seraient en déséquilibre et la recreation de l'unité textuelle deviendrait alors impossible ». Cette « recreation de l'unité textuelle » nous rappelle sans doute l'intérêt pour la non-fragmentation de la lecture (en favorisant ainsi l'approche du texte en tant qu'œuvre unique et totale) de Bernard que nous avons déjà commenté. La théorie exposée par Vincent-Munnia est assez similaire à celle de Sandras (1995 : 43), qui accepte la brièveté en tant que catégorie car elle facilite la prise du texte comme un tout, une unité : « Soucieux de rendre visible la totalité d'un effet, il est contraint à la brièveté et à l'autonomie ». Vadé (1996 : 180), dans une anthologie précédée comme celle de Chapelan par une étude introductive, propose que l'idéal de concision prôné par Huysmans dans *À rebours* « se retrouve [...] chez tous les auteurs de poèmes en prose. [...] La découpe générale du texte, associée à la brièveté et assurant son autonomie, apparaît donc comme décisive pour un poème en prose ». Scott (1976 : 352) affirme même, de façon un peu téméraire d'après notre critère, que la brièveté confère au poème en prose son caractère proprement poétique : « The prose poem's poem-ness may lie in its brevity ». Nous avons inclus cette opinion même si nous considérons que le fait d'attribuer à un trait formel et structurel la racine de la poéticité d'un genre est, du moins, discutable. Néanmoins, la défense du poème en prose en tant que genre nécessairement court reste en vigueur chez Scott.

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

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

Ce critique reprend de cette façon-là la célèbre image de Huysmans du suc cohobé de la poésie. Aissaoui (2007 : 16) énoncera, en élaborant ainsi une paraphrase

de ce qui avait été exposé précédemment par Bernard, que « le poème en prose ne supporte pas les digressions ou les développements explicatifs », de manière qu'elle rapproche aussi la brièveté du critère de la gratuité. Lebon (2010 : 102) se fait l'écho du besoin de la brièveté de façon concise mais catégorique : « La brièveté (au maximum quelques pages) et la concision de l'écriture sont caractéristiques du poème en prose », dont nous regrettons le manque de spécification du nombre de ces « quelques pages ». Plus récemment, Yaouanq Tamby (2011 : 25) octroiera de même à la globalité du poème en prose le besoin d'un certain resserrement textuel, par rapport, dans ce cas, à la poésie versifiée : « La poésie qui ne dépend plus du critère de la versification, tend alors à se définir par une exigence de brièveté ».

Mais sortons du cercle critique et approchons-nous des créations des poètes que nous avons choisis. Les poèmes en prose de Charles Cros dans l'édition originale de son œuvre *Le coffret de santal* n'ont plus de quatre pages (à l'exception de *Le meuble* qui en comprend cinq) : la plupart des « fantaisies en prose » comportent une longueur d'une à trois pages. Néanmoins, ce nombre diminue considérablement lorsque l'on élimine la pagination artistique de l'édition du XIX^e siècle : le poème le plus long, *Le meuble*, ne comprend alors que trois pages (Cros, 1873b : 184-186). Pour Marie Krysinska, qui vit ses poèmes publiés d'abord dans la presse, ceux-ci n'occupent qu'un morceau d'une page du journal correspondant ; les plus longs, *Un Roman dans la Lune* et *Le Démon de Racoczi*, ne comprennent que trois pages (Krysinska, 1883a : 80-81 et 1883b : 132-134 respectivement)⁵. Les textes de *Paysages* de Francis Poictevin sont très courts la plupart des fois, de façon que dans l'édition originale on put même regrouper deux poèmes dans une seule page ; l'un des plus longs, *À la halle*, s'étend sur quatre pages (Poictevin, 1888 : 20-23) qui seraient bien réduites à trois s'il s'agissait d'une édition de nos jours⁶ comme chez Cros. La généralité des poèmes en prose d'Hugues Rebelle dans *Chants de la pluie et du soleil* ont une extension très réduite, souvent moins d'une page⁷. Prenons comme exemple le chant *LXXIX*, qui conforme un des plus longs poèmes en prose du recueil⁸ : toutefois, le chiffre ne dépasse pas les trois pages (Rebelle, 1894 : 132-134).

⁵ Le journal où ces deux poèmes furent publiés, *La Libre Revue*, n'avait pas le grand format de *Le Chat Noir*, fameux cabaret et journal qui accueillit les autres poèmes de Krysinska : c'est à cause de cela que ces deux poèmes s'étendent sur plus d'une page.

⁶ Édition qui, malheureusement, n'existe pas.

⁷ En présentant quelques-uns un certain problème de délimitation par rapport à d'autres genres comme la maxime (Rebelle, 1894 : 87).

⁸ Il faut remarquer que nous avons délibérément omis les deux textes les plus longs du recueil de Rebelle, *Maître Coupeau* et *Saint François d'Assise et la fée* (Rebelle, 1894 : 125-129 et 174-180 respectivement). À cause du contenu et de la présence d'un développement textuel logique et structuré, nous considérons qu'ils appartiennent plutôt au domaine du récit court qu'au poème en prose. Ce fait

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

Au vu de cette conception théorique partagée par tous les auteurs, nous croyons qu'il est légitime de nous demander quant à sa provenance : ce n'est pas par hasard que le vrai père du genre, Charles Baudelaire⁹, ait été traducteur de Poe. Baudelaire va prendre le modèle d'Aloysius Bertrand, qui était déjà très strict en ce qui concerne la longueur des textes (les poèmes de *Gaspard de la Nuit* ne dépassent jamais la frontière des six couplets), pour l'appliquer à la vie moderne et en faisant toujours sienne la doctrine de Poe que nous avons déjà vue. Les textes des *Petits*¹⁰ *poèmes en prose* dont la classification générique reste véritablement poème en prose¹¹ sont bornés à une étendue variable d'entre une et trois pages.

prouve l'indétermination générique de l'époque quant aux étiquettes « poème en prose », « conte » et « fable ».

⁹ Nous ne sommes pas les premiers à attribuer la paternité réelle du genre, la configuration moderne du poème en prose, à Baudelaire. Le rapport dans la lettre à Arsène Houssaye au modèle de Bertrand fut plutôt anecdotique : Baudelaire l'utilisa pour soutenir l'expérience générique qu'il venait d'essayer. En fait, les divergences formelles entre les poèmes en prose de Bertrand et de ceux de Baudelaire dépassent largement la simple application de ce modèle à la vie moderne. Par exemple, Baudelaire va déstructurer les moules rigides des couplets bertrandiens pour élonger la phrase jusqu'à la formation de paragraphes ; le lexicque sera évidemment adapté aux besoins d'une réalité du XIX^e. Pourtant, la différence principale reste la présentation chez Baudelaire de personnages et d'événements, tandis que les poèmes de Bertrand ont été souvent qualifiés de « picturales » à cause de l'utilisation de la description qu'il fait (ce qui annule la possibilité de raconter une histoire). Ainsi pour Blin (1946 : 7), par exemple, les *Petits poèmes en prose* « soutiennent tout un système généalogique dont on dessine les branches maîtresses quand on cite le premier livre des *Divagations*, les *Illuminations* et les *Moralités légendaires* : le foisonnement ultérieur est infini ».

¹⁰ À notre avis, l'apposition de *Petits* dans le titre du recueil est déjà représentative de la volonté de concision chez Baudelaire.

¹¹ Gustave Kahn (1897 : 20), par exemple, considérait que même si Baudelaire méritait son admiration par « sa recherche d'une forme intermédiaire entre la poésie et la prose, [...] il ne réussit parfaitement qu'une fois, mais admirablement, dans *Les Bienfaits de la Lune* ». Pour Kahn, vu que *Les Bienfaits de la Lune* est le seul poème en prose du recueil, les autres textes appartiendraient donc à la sphère du conte ou à celle de l'anecdote. Le Dantec (1948 : 763), qui lance son opinion d'une façon bien plus abrupte, considère que « sur les cinquante "tronçons de serpent", combien sont en leur intégralité de véritables poèmes ? Une dizaine, tout au plus : les autres, pour n'être pas moins admirables, appartenant aux

Vus les arguments d'une quantité non négligeable de critiques et la constatation de l'existence d'une conscience collective quant à la longueur textuelle chez quatre auteurs, nous considérons qu'il nous est permis d'affirmer que la brièveté est une caractéristique distinctive du poème en prose. Bien que les causes puissent être discutées, nous ne pouvons éluder les faits : tous les écrivains de poèmes en prose ont partagé le besoin de brièveté du genre. Nous croyons qu'il y a eu chez les poètes, depuis la naissance du genre, une volonté de démarcation par rapport à d'autres genres appartenant aux domaines tant poétiques que prosaïques. Forcément, ils ont dû prendre les attributs formels qu'ils sentaient propres au poème en prose pour procéder après à leur exploitation. Nous, en tant que critiques, ne pouvons que témoigner de ce fait et instaurer ainsi la brièveté comme trait fondamental dans la détermination générique du poème en prose.

2. L'unité organique ou autonomie

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

Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit¹², le lecteur sa lecture ; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superflue. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette

domaines du conte, de la fable ou de l'apologue ». Nous considérons qu'il faut admettre que certains textes, comme *Une mort héroïque* ou *Mademoiselle Bistouri*, tant par leur longueur que par leur développement narratif peuvent être mieux encadrés dans les genres du conte ou de l'anecdote que sous l'étiquette de poème en prose. Toutefois, nous croyons que la plupart des textes du recueil de Baudelaire sont bien des poèmes qui s'accorder aux critères que nous exposons dans cet article.

¹² Aujourd'hui, le côté commercial de ces mots ne nous échappe pas : le poète essaye de convaincre l'éditeur en assurant que, dans le cas d'une possible méfiance face à la publication en bloc du recueil qu'il lui envoie, il existe toujours la possibilité de trancher l'ensemble pour le publier partiellement, au style des feuillets de l'époque.

tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part (Baudelaire, 1869 : 1-2).

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

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

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

tant du genre : « Au premier rang se trouve le principe de l'unité organique. Malgré sa complexité apparente, le poème en prose doit impérativement former un univers clos. Si cette qualité lui fait défaut, il perd son statut de poème ».

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

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

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

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

En revenant aux poètes, nous allons constater que ces recueils n'ont aucune histoire ou intrigue, il n'y a pas de développement fragmenté en chapitres dont on a petit à petit l'accès aux événements¹³. Chez Cros, les poèmes en prose manifestent la plus grande hétérogénéité thématique, donc la possibilité d'une chaîne logique disparaît. *Distrayeuse* (Cros, 1873a : 143-146) est structuré en tant que récit onirique ou vision ayant pour sujet une femme ; *Sur trois aquatintes* (Cros, 1873a : 157-162) décrit trois des œuvres picturales de son frère Henry Cros ; *Le hareng saur* (Cros, 1873a : 153-154) prend la forme d'un monologue comique dont le sujet est déjà spécifié dans le titre. Les poèmes de Krysinska, publiés séparément et sans continuité, constituent en conséquence des entités poétiques isolées les unes des autres. *Chanson*

¹³ C'est le cas des *Chansons de Bilitis* de Pierre Louys (1896). Malgré la classification auctoriale de « poème en prose » et l'aspect des textes (qui sont délibérément semblables aux poèmes de *Gaspard de la Nuit*) nous constatons un fil conducteur tout au long du recueil : une histoire où les « poèmes en prose » fonctionnent comme chapitres. Le trait d'unité organique en est donc brisé : à cause de cela, nous trouvons des difficultés pour considérer cette œuvre comme une somme de vrais poèmes en prose.

d'automne (Krysinska, 1882a : 2) dessine l'image typique de cette saison : les feuilles qui tombent, le vent, la couleur obscure du ciel orageux, la pluie ; *Berceuse macabre* (Krysinska, 1882c : 4) est un dialogue entre deux sœurs, dont l'une se plaint à cause de sa solitude et l'autre l'invite à s'endormir pour oublier ses problèmes ; *Les Bijoux faux* (Krysinska, 1883c : 99) est composé d'une vision de rêve où la poétesse dépeint un jardin fantastique. Le cas de Poictevin ne laisse aucune place au doute, car le recueil est divisé en sections qui prennent le nom d'un lieu déterminé (souvent à une époque précise de l'année, comme *Normandie, été* ou *Bretagne, fin d'hiver*), étant donc les poèmes en prose des textes inspirés des atmosphères de ces endroits. Nous y trouvons, entre autres, *Toulouse* (Poictevin, 1888 : 39-40), dont la scène est dominée par un chanteur fou ; *Au plateau de Grâce* dans la section *Normandie, été* (Poictevin, 1888 : 93-94) est l'histoire d'un homme qui perd partiellement la vision et qui doit utiliser des lunettes ; *Fontarabie*, qui fait partie de *Au Pays Basque* (Poictevin, 1888 : 31), nous décrit les murs d'une église. Finalement, les poèmes ou chants de Rebell constituent des pièces indépendantes dont les thèmes restent souvent similaires ; néanmoins, nous constatons qu'il n'y a aucune liaison logique entre elles. *IV* (Rebell, 1894 : 8) nous parle d'une Beauté personnifiée qui a l'apparence d'une femme ; *XI* (Rebell, 1894 : 23-24) est un véritable chant contre le pessimisme et la langueur propres au décadentisme de l'époque, sujet très cher à l'auteur ; dans *XXVIII* (Rebell, 1894 : 50) le poète se définit comme une divinité capricieuse qui veut tout posséder temporellement (avant tout quitter pour ne pas tomber dans l'ennui). En somme, nous ne pouvons constater une élaboration logico-narrative dans n'importe quel recueil de ces quatre auteurs : les sujets sont différents d'un poème à l'autre, il n'y a pas de continuité au niveau des événements, le développement des personnages y est inexistant. Chaque texte peut être lu avec une totale indépendance par rapport à l'ensemble : ces poèmes sont, donc, autonomes, ils font preuve d'une auto-clôture textuelle qui en assure leur unité organique.

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

3. Le problème de la gratuité

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

Dû à la controverse qu'elle a toujours occasionnée, nous voulons nous pencher d'abord sur la question de la narrativité. Si nous suivons la généalogie du genre depuis sa naissance, nous constaterons que cette configuration excluant le narratif sera une tendance primordiale depuis *Gaspard de la Nuit*, recueil de poèmes qui ne développent aucune présentation linéaire d'événements. Il nous est possible d'affirmer qu'à partir de ce recueil « le genre se distingue vraiment de la prose : c'est alors que le mode narratif est, sinon abandonné, du moins remis en question par la composition du poème, confirmant l'incompatibilité du poétique avec le narratif » (Combe, 1989 : 94). Même si quelques textes des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire peuvent présenter des problèmes par rapport à ce critère¹⁴, tous les écrivains qui suivront les idées de Bertrand et de Rimbaud refuseront la structuration narrative dans leurs poèmes en prose. Cette opinion sera soutenue aussi par Scott (1984 : 295) : « Ce que les poètes en prose du XIX^e siècle cherchaient dans la prose esthétique était une libération non pas [...] des conventions de la versification [...], mais des structures d'un langage essentiellement logique et discursif ».

Par rapport au groupe de poètes du corpus, nous trouvons que chez Cros il n'y a jamais de narration d'une histoire : toutes les proses de *Le Coffret de Santal* constituent des descriptions, dont nous parlerons plus tard, et des monologues intérieurs où l'auteur réfléchit sur un sujet quelconque. C'est le cas de *Lassitude* (Cros, 1873a : 167-169). Dans ce poème, Cros médite sur son état mental et spirituel, ses sommeils et sa solitude : aucune histoire n'est racontée, car le poème est construit sur les divagations intimes de l'auteur. Dans l'œuvre de Krysinska la tendance est pareille ; prenons, par exemple, le poème *Les Fenêtres* (Krysinska, 1883d : 102). Ce texte montre une série de métaphores à travers lesquelles la poétesse décrit l'aspect des fenêtres de Paris par rapport à ce qui se passe dedans et en dehors d'elles, l'heure du jour ou la saison. L'élément narratif en est inexistant : il n'y a ni personnages, ni chronologie, ni chaîne logique à suivre. Quant à Poictevin, il ne peut nous échapper que *Paysages* demeure, pour la plupart, un recueil d'impressions des lieux visités par

¹⁴ Voir la note 11.

l'auteur ; il semble logique, donc, que la narration en soit exclue. En guise de modèle, le poème *Saint-Bertrand de Comminges* (Poictevin, 1888 : 33-34) décrit l'aspect d'une cathédrale abandonnée près des Pyrénées ; lorsque le récit reste strictement descriptif la présentation d'événements n'a pas de place. Finalement, la nature déclamatoire des poèmes de Rebell comporte en général la présentation d'éléments d'ordre métaphorique qui servent à structurer le point de vue personnel sur un sujet qu'il cherche à exprimer. Le chant *L* (Rebell, 1894 : 84) expose ainsi les « préférences » du poète quant aux fleurs, aux femmes et aux hommes dans une critique voilée de la société de l'époque ; nous ne trouvons aucune narration ni dans ce texte ni dans tous ceux qui sont configurés de façon pareille à celui-ci.

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

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

Dès l'Antiquité, la description a fait partie du poétique ; rappelons-nous la fameuse comparaison entre poètes et peintres établie par Horace, *ut pictura poesis*. Néanmoins, cette description était ressentie comme appartenant au domaine de la poésie car elle ne jouait aucun rôle dans l'ensemble du texte : Lebon (2010 : 105) explique que « la description doit être évidemment gratuite [si elle] veut appartenir au genre de la poésie puisque dans le roman, la description a une fonction, elle répond à une attente ». Si nous focalisons la question sur le poème en prose, nous verrons que la description est une ressource technique utilisée dans presque toutes les tendances esthétiques du genre. Les poèmes en prose symbolistes et impressionnistes méritent une mention spéciale, car les poètes développèrent des textes extraordinaires à partir de cette technique ; même les surréalistes, malgré eux¹⁵, utiliseront les descriptions en tant qu'outil principal dans l'élaboration de certains œuvres.

¹⁵ L'opposition de certains chefs de file surréalistes à l'égard de la description est du domaine public : « Et les descriptions ! Rien de comparable au néant de celles-ci » (Breton, 1924 : 314). Toutefois, ils utiliseront cette technique puisqu'elle échappe au besoin romanesque du développement des personnages ou d'une intrigue.

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

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

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

[Les poètes] consacrent l'apparition de registres nouveaux en poésie, notamment du descriptif : non plus une poésie descriptive pastorale, fondée sur le principe de l'*imitatio naturae*, mais une poésie qui peut prendre pour objet le spectacle le plus quotidien ou l'objet le plus insignifiant (Vincent-Munnia, 1996 : 196)¹⁶.

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

En ce qui concerne les descriptions poétiques, Vadé parle d'abord des textes très à la mode au XIX^e siècle qui consistaient à construire un poème en décrivant une

¹⁶ Même si le commentaire de Vincent-Munnia est appliqué aux poètes précurseurs du genre (Rabbe, Guérin, Forneret, etc.), nous considérons qu'il peut bien s'accorder aux écrivains postérieurs à Baudelaire en général.

œuvre picturale, aussi dénommé *ekphrasis*¹⁷, dont le triptyque *Sur trois aquarelles* de Cros constitue un bon exemple. Un autre type de description poétique est, pour Vadé (1996 : 199), celle qui est effectuée depuis le prisme du sujet de l'écrivain, sorte de description particulièrement présente dans le poème en prose : « Beaucoup de poèmes en prose d'allure descriptive se distinguent de descriptions "pures" par la présence [...] du sujet écrivant manifesté par un pronom de première personne ». D'après lui, c'est précisément ce sujet qui articule le texte en tant que poème, car la description devient le produit (toujours autonome, en reliant ce trait avec le principe d'unité organique) d'une subjectivité et non pas un paysage photographié. Quant à la capacité poétique des descriptions, Vadé (1996 : 201) opine que « le poème en prose descriptif, libre de toute obligation de reproduction du réel, manifeste un pouvoir de transformation qui en fait une véritable machine à fabriquer du surréel ». Cet irréel devient souvent le résultat, pour Vadé, de la déformation ou métamorphose de la réalité provoquée par l'influence de la subjectivité de l'auteur : ici nous trouvons la porte ouverte à l'onirisme du Surréalisme. Les textes automatiques développés par les écrivains surréalistes seront fréquemment la description d'un endroit réel qui devient fictif après le passage par le philtre de la psyché de l'écrivain, qui le défigure et en dégage une réalité nouvelle et inconnue.

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

Si nous dirigeons notre attention sur les œuvres plutôt que sur la critique, il est intéressant de constater que la gratuité dans les descriptions poétiques, telle qu'elle est proposée par Vadé, se rétroalimente du critère d'unité organique. Notre position

¹⁷ Les relations entre peinture et poésie ont été présentes tout au long de l'histoire de l'art d'Occident. Voici le rapprochement par Simonides de Kos : « La poésie est une peinture qui parle ; la peinture un poème muet ».

est la suivante : si dans un recueil les textes restent indépendants les uns des autres, donc ils partagent le besoin d'auto-clôture que nous avons déjà exposé, il est bien difficile que les descriptions présentes dans chacun d'eux jouent un rôle dans un ensemble plus grand. En somme, les descriptions des textes ne feraient pas partie d'une chaîne logique ni au niveau du recueil, puisque l'auto-clôture de chaque texte en prévient, ni au niveau textuel non plus (le cas où le poème exhibe une suite d'événements de caractère narratif), car la narrativité en est exclue¹⁸.

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

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

Même si ces éléments pourraient avoir constitué le décor d'une histoire, l'écrivaine n'en développe aucune ; tout le poème est une juxtaposition continuée de symboles similaires relevant tous de l'imagerie décadente. En plus, nous considérons que l'attribution d'un côté sentimental aux accidents naturels (le ciel qui semble rêver, l'air inquiet et résigné) configure l'image de la réalité transformée à cause de l'intériorité du poète présentée par Vadé, ce qui accentue le caractère poétique d'une

¹⁸ Celui-ci est le trait délimitant la frontière entre le poème en prose et le conte, la nouvelle ou la « short short story » de la critique anglophone.

description. De cette façon-là, nous concluons que la description de *Symphonie en gris* est, comme celle d'*Effarement*, gratuite, car elle ne joue aucun rôle dans une hypothétique chaîne d'actions.

Poictevin va jouer toujours avec le format poétique du poème en prose et l'anecdote ou la *chose vue*. Néanmoins, ses textes ne racontent jamais des histoires structurées avec des personnages définis et une chronologie circonscrite ; c'est le cas de *Brignogan*. Le poète va dépeindre l'aspect d'une anse lors de l'enterrement d'une fille, en focalisant l'attention sur les rochers et leurs algues, l'eau de la mer et les couleurs de la scène : « Des blocs de granit couverts d'un goémon frisé, granulé, s'éparpillaient dans l'anse sur le sable fin aux coquillages variés. L'eau limpide, tranquille, semblait sur ce fond un miroir ici d'émeraude, là de saphir » (Poictevin, 1888 : 64-65).

On pourrait discuter si la procession des funérailles peut être tenue pour une histoire. Néanmoins et à notre avis, si on enlevait ce poème et on le lisait sans avoir aucune repère de l'ensemble¹⁹ on pourrait arriver à penser qu'il s'agit de la description d'une photographie ou d'une peinture, une autre *ekphrasis*, car on n'y trouve aucune caractéristique habituelle de la narration (développement d'événements, chronologie, portrait et caractérisation des personnages...). À cause de ceci et à la suite du critère de Vadé, nous considérons que les descriptions de ce poème sont poétiques et, conséquemment, gratuites.

Nous arrivons à la fin du XIX^e siècle : même si les écrivains appartenant aux mouvements-réaction contre le Symbolisme exécrèrent les paysages que leurs précurseurs avaient largement dépeints, ils vont utiliser encore la ressource de la description pour présenter leurs sujets. Dans *Rebell*, quoique les passages purement descriptifs y soient plutôt rares, nous pouvons en trouver : voici le chant *XCIII* (*Rebell*, 1894 : 159), un petit poème en prose où l'écrivain énumère les propriétés de son Paradis idéal, une espèce de version de l'au-delà personnalisée au goût du poète. C'est la célébration et jouissance de la nature dans toutes ses formes : « Là, les âmes étalent leurs rouages de passion ; là s'épanouissent toutes les fleurs ; là se célèbre, sous les lourds ombrages et parmi les claires feuillées, un carnaval de chants et de couleurs où figurent des oiseaux pourpre, vert ou azur ». Le poème est structuré à travers cette liste d'éléments que le poète espère qu'ils seront présents dans son Paradis. L'anaphore « là » insiste sur l'existence de ce lieu magnifique mais, parallèlement, elle introduit l'idée d'éloignement entre le lecteur (situé dans un « ici » omis) et cette place de rêve (qui se trouve « là », au loin).²⁰ Dans le texte, aucune action n'est racontée :

¹⁹ Dans ce cas-là, le titre du recueil, *Paysages*, peut prédisposer le lecteur à la conception de ces poèmes en prose comme étant des descriptions tant de la nature que de la ville.

²⁰ Voici un exemple des ressources techniques que le poème en prose emprunte à la poésie traditionnelle : sauf la structure du vers, dans le poème en prose nous trouverons des figures rhétoriques telles

l'articulation de celui-ci ne consiste qu'à la description du paysage imaginé par Rebell. Aucun personnage, aucune histoire : à la suite des idées que nous avons déjà exposées, cette description peut être qualifiée de gratuite en tant qu'elle n'a pas la fonction de proportionner la base pour un récit narratif.

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

En guise de conclusion, nous pouvons affirmer que la gratuité reste, plutôt qu'une « condition » du genre telle qu'elle est proposée par Bernard (1959 : 15), une caractéristique que l'on peut extraire de l'analyse générale du corpus du poème en prose depuis son commencement jusqu'à aujourd'hui. Nous avons constaté que les écrivains qui se sont intéressés au poème en prose ont formulé leurs textes en excluant d'eux le développement linéaire d'une intrigue de caractère narratif ainsi que le didactisme ou les moralisations ; au contraire, dans ce corpus nous voyons se répandre l'onirisme, les réalités métamorphosées à travers le dérèglement des sens et les descriptions poétiques (dans la terminologie de Vadé). Dans toutes ces modalités le trait principal devient l'absence de cohérence et le manque de logique explicative de ce qui est décrit : ceci va supposer que les textes puissent être qualifiés, sous les termes de Bernard, de gratuits. Mais notre avis est que la relation succède à l'inverse, si nous nous tenons aux postulats théoriques de Bernard : les écrivains de poèmes en prose n'ont pas cherché à construire leurs poèmes de cette façon (qualifiés aujourd'hui de gratuits) parce que ce soit une qualité obligatoire du genre. D'après nous, ils ont toujours senti que le poème en prose était une entité non-narrative, ce qui la différenciait d'autres genres similaires comme le conte, la fable ou la nouvelle. Par contre, cette perception de la gratuité en tant que norme est due à la très ample représentation de ce trait dans le corpus du genre : le manque d'un manifeste théorique définissant le genre depuis sa naissance nous permet de faire une telle affirmation.

Le « problème de la gratuité », titre que nous avons donné à l'ensemble de ces questions, réside dans l'imprécision du terme lorsqu'il est utilisé par Bernard. « Gratuité » est un trait qui restera attaché au poème en prose grâce à Bernard, donc il faut

que l'anaphore, la métaphore ou la métonymie, mais aussi des figures rythmiques comme les parallélismes ou les chiasmes.

spécifier les acceptions qu'elle attribue au mot. D'après elle, « s'il [un poème] peut utiliser des éléments narratifs, descriptifs..., c'est à condition de les transcender et de les faire « travailler » dans un ensemble et à des fins uniquement poétiques » (Bernard, 1959 : 15). Pourtant, qu'est-ce que « transcender » un élément narratif ? Bernard ne proportionne aucune donnée concernant la manière dont une ressource technique de la narration pourrait devenir poétique. En plus, elle inclut les descriptions mais elle ne fait pas la distinction de Vadé, très précise et utile d'après nous. C'est ainsi que « gratuité » reste vague par rapport à la définition du genre. Néanmoins, le terme « non-narrativité » est conçu pour inclure les commentaires de Vadé sur les descriptions, sujet d'intérêt dû à l'importance de celui-ci dans le poème en prose. Ceci n'implique pas que « gratuité » et « non-narrativité » soient des termes inconciliables ; toutefois, les acceptions de « gratuité » telle qu'elle est exposée par Bernard sont moins précises que celles de « non-narrativité », terme que nous trouvons plus adéquat quant au poème en prose.

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

4. Conclusions

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

Quant à la critique, il nous semble que, quoique les théories à propos de la poéticité du genre soient très diverses et souvent contradictoires, les critères de brièveté et d'unité organique sont partagés par tous : depuis Poe jusqu'au XXI^e siècle, la plupart des théoriciens les ont tenu pour véridiques. Hermine Riffaterre se fait l'écho de ceci dans le volume collectif monographique du poème en prose qu'elle présente avec Caws :

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

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

Point par point nous avons exposé ce qui se passe dans le terrain purement artistique. À travers une analyse détaillée des aspects pertinents dans les textes de Cros, Krysinska, Poictevin et Rebell nous avons pu constater tout ce qui suit : tout d'abord, la brièveté n'est jamais contestée chez eux. Tous les véritables poèmes en prose qu'ils ont écrits restent dans les limites d'une à trois pages ; nous avons exposé que ceux qui excèdent cette limite ont aussi une structure logico-narrative qui les emmène aux domaines du conte ou de la fable (c'est le cas de *Maître Coupeau* et *Saint François d'Assise et la fée* de Rebell) ou bien la quantité de pages plus élevée est le fruit d'une pagination avec des espaces typographiques trop grands (comme *Le meuble* de Cros). Quant à l'unité organique, c'est toujours le même style : chaque poème s'ouvre et se ferme sur lui-même. Il n'y a pas, donc, de fil conducteur à l'intérieur de ces recueils, car les sujets changent d'un poème à l'autre. Il n'y a pas de personnages communs, même pas une chronologie ou une localisation générale. Bien que la clôture sémantique puisse être brisée, nous avons exposé que ce n'est qu'une ressource technique des auteurs : l'indépendance des textes reste sans défaut.

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

d'exclusion du narratif, la forte présence d'œuvres à la limite du genre et les commentaires critiques qui, conséquemment, discréditent la notion de gratuité nous emmènent à la considérer en tant que caractéristique commune plutôt que comme loi.

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

À partir de tout ce qui vient d'être exposé, nous jugeons pertinent de conclure que des trois traits caractérisant le poème en prose exposés par Suzanne Bernard dans sa thèse, la brièveté et l'unité organique sont empiriquement prouvables à travers l'étude du corpus du genre. Par contre, la gratuité telle qu'elle nous est posée présente quelques problèmes qui suscitent une certaine discussion et qui nous empêchent de la tenir pour une loi ; néanmoins, nous acceptons de bon gré le côté non-narratif du poème en prose. Conséquemment, et afin de clore cet article en donnant une réponse à la question posée au début, nous établissons la brièveté, l'unité organique et la non-narrativité en tant que caractéristiques formelles sous-jacentes au poème en prose dans n'importe quelle de ses étapes artistiques, tout comme le vers en est de la poésie métrique et les dialogues des œuvres théâtrales.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AISSAOUI, Driss (2007) : « Métamorphoses du poème en prose. De l'aube des lumières à nos jours ». *Annales de l'Université de Craïova* 1, 9-18.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (2005) : « Teoría del poema en prosa ». *Quimera* 262, 22-26.
- BANVILLE, Théodore (1872) : *Petit traité de la poésie française*. Paris, Charpentier.
- BAUDELAIRE, Charles (1869) : *Petits poèmes en prose*. Édition illustrée par Deslignères et J.-L. Perrichon. Paris, Helleu et Sergent (éd. 1920).

- BERNARD, Suzanne (1959) : *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris, Nizet (éd. 1978).
- BLIN, Georges (1946) : *Introduction aux Petits poèmes en prose de Baudelaire*. Paris, Fontaine (éd. Gallimard, 2006).
- BRETON, André (1924) : *Manifeste du surréalisme*. Paris, Éditions du Sagittaire (éd. 1929).
- CARCO, Francis (1945) : « Poètes en prose ». *Revue de Paris* 6, 1-12.
- CAWS, Mary Ann et Hermine RIFFATERRE [éds.] (1983) : *The Prose Poem in France. Theory and Practice*. New York, Columbia University Press.
- CERNUDA, Luis (1971) : *Poesía y literatura II*. Barcelona, Seix Barral.
- CHAPELAN, Maurice (1946) : *Anthologie du poème en prose*. Paris, Julliard.
- COMBE, Dominique (1989) : *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*. Paris, Corti.
- CROS, Charles (1873a) : *Le Coffret de santal*. Paris, Lemerre.
- CROS, Charles (1873b) : *Le Coffret de santal*. Édition commentée par Louis Forestier (1979). Paris, Flammarion.
- HUYSMANS, Joris-Karl (1884) : *À Rebours*. Paris, Charpentier.
- KAHN, Gustave (1897) : *Premiers poèmes*. Paris, Mercure de France.
- KRYSINSKA, Marie (1882a) : « Chanson d'automne ». *Le Chat Noir* 40, 2.
- KRYSINSKA, Marie (1882b) : « Symphonie en gris ». *Le Chat Noir* 43, 4.
- KRYSINSKA, Marie (1882c) : « Berceuse macabre ». *Le Chat Noir* 47, 4.
- KRYSINSKA, Marie (1883a) : « Un Roman dans la Lune ». *La Libre Revue* 1, 80-81.
- KRYSINSKA, Marie (1883b) : « Le Démon de Racoczi ». *La Libre Revue* 1, 132-134.
- KRYSINSKA, Marie (1883c) : « Les Bijoux faux ». *Le Chat Noir* 78, 99.
- KRYSINSKA, Marie (1883d) : « Les Fenêtres ». *Le Chat Noir* 78, 102.
- LEBON, Stéphanie (2010) : « Vers une poétique du poème en prose dans la littérature française moderne ». *Revista de Lenguas Modernas* 13, 95-109.
- LE DANTEC, Yves-Gérard (1948) : « Sur le poème en prose ». *Revue – Littérature, histoire, arts et sciences des deux mondes*, le 15 octobre, 760-766.
- 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 d'Andrés Sánchez Robayna. La Laguna, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.
- ORIZET, Jean (1988) : « Présence et vigueur du poème en prose ». *Revue des deux mondes*, s.n., 218-222.
- PELLETIER, Marc (1987) : *De Silvio à Nicole Brossard. Le poème en prose en littérature Québécoise*. Thèse doctorale. Ottawa, Université d'Ottawa.
- POE, Edgar Allan (1850) : « The poetic principle », in J. H. Ingram (éd.), *The Works of Edgar Allan Poe (III)*. Londres, A. & C. Black.

- POICTEVIN, Francis (1888) : *Paysages*. Paris, Librairie de la Revue Indépendante.
- REBELL, Hugues (1894) : *Chants de la pluie et du soleil*. Paris, Librairie Charles.
- ROUMETTE, Julien (2001) : *Les poèmes en prose*. Paris, Ellipses.
- SANDRAS, Michael (1995) : *Lire le poème en prose*. Paris, Dunod.
- SCOTT, Clive (1976) : « The Prose poem and Free Verse », in M. Bradbury et J. McFarlane (éds.), *Modernism : a guide to European Literature (1830 – 1930)*. Londres, Penguin.
- SCOTT, David (1984) : « La structure spatiale du poème en prose d'Aloysius Bertrand à Rimbaud ». *Poétique* 59, 295-308.
- SIMON, John (1965) : « Prose poem (poem in prose) », in A. Preminger, F. Warnke et O. B. Hardison (éds.), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, Princeton University Press.
- TADIÉ, Jean-Yves (1994) : *Le récit poétique*. Paris, Gallimard.
- VADÉ, Yves (1996) : *Le poème en prose et ses territoires*. Paris, Bélin.
- 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. Paris, Université Paris-Sorbonne.