

Le poème en prose dans *Applications* de Marcel Lecomte : situation, comparaison

Gérald PURNELLE

Université de Liège

Lecomte et le poème en prose

Marcel Lecomte constitue une figure emblématique mais complexe et à certains égards marginale des lettres belges : s'il compte parmi les fondateurs du surréalisme bruxellois, il en est rapidement écarté et ses positions et pratiques relatives à la littérature l'en distinguent.

Sa poétique, qui fut caractérisée plus d'une fois dans ses lignes essentielles¹, mériterait une description globale et approfondie. Elle se signale par une écriture essentiellement fondée sur la prose (prose poétique ou poème en prose, si l'on excepte *Démonstrations* en 1922 et le bref *Lucide* en 1939), et c'est à cette dimension formelle dominante de l'œuvre que nous nous intéresserons ici, sans couvrir la totalité de celle-ci, mais en nous concentrant sur ses débuts, le recueil *Applications* paru en 1925.

Il s'agira d'aborder le poème en prose de Lecomte dans son contexte proche, sans remonter aux origines du genre avec Bertrand et Baudelaire, ni tenter de définir la place de Lecomte dans le champ du poème en prose surréaliste (belge et français) ou dans son histoire en poésie francophone. L'analyse à laquelle nous soumettrons notre objet, qui pourrait être appliquée à d'autres corpus du début du XX^e siècle en Belgique, prend appui sur la situation du poème en prose avant et après la première guerre mondiale, quand Max Jacob et Pierre Reverdy revitalisent la forme (ignorée notamment par Apollinaire) après une période de relative désaffection depuis les *Illuminations*.

À deux reprises, Michel Sandras a décrit le rôle des deux poètes dans la restauration de la forme, à l'occasion d'une querelle surgie entre eux à propos de l'importance de Rimbaud et perceptible dans la préface du *Cornet à dés* (1917)² : Jacob refuse la conception du poème en prose de Rimbaud et son influence, tandis que Reverdy les reconnaît. Tous deux se dégagent du modèle pictural et musical : le poème en prose ne peut plus rien devoir à la musique, comme sous le symbolisme, ni à la peinture, dont il ne doit pas adopter la démarche mimétique. Jacob, en outre, refuse la fable ou la moralité comme composante du poème en prose, et rejette l'aspect « cahier d'impressions et trouvailles » des *Illuminations*. Ils divergent sur la question de la clôture du poème (Jacob) opposée à l'ouverture rimbaldienne, reconnue par Reverdy. Tous deux s'accordent sur la nécessité d'inventer une forme moderne du poème en prose.

¹ Notamment FRICKX (Robert) et JOIRET (Michel), *La Poésie française de Belgique de 1880 à nos jours*, Nathan-Labor, 1977, pp. 122-125 ; QUAGHEBEUR (Marc), *Balises pour l'histoire des lettres belges* (1982), Labor, « Espace- Nord », 1998, pp. 145-147 ; GÉRARD (Robert), « Le Vertige du réel », BERG (Christian) et FRICKX (Robert), dir., *Lettres françaises de Belgique. Dictionnaire des œuvres*, II, *La Poésie*, Duculot, 1988, p. 566 ; BOSSCHÈRE (Guy de), « Marcel Lecomte : un poète expert en attention », dans *Le Courrier du Centre international d'études poétiques*, numéro 191, juillet-septembre 1991, pp. 31-47 ; DEWOLF (Philippe), « Poésie sans défense », préface à LECOMTE (Marcel), *Poésies complètes*, Paris, La Différence, 2009.

² SANDRAS (Michel), *Lire le poème en prose*, Dunod, coll. « Lettres Sup / Lire », 1995, pp. 80-84 ; notice « Poème en prose » dans JARRETY (Michel), dir., *Dictionnaire de poésie, de Baudelaire à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.

En 1967, dans sa préface à la réédition en poche du *Cornet à dés*, Michel Leiris (cité par Michel Sandras) définit le poème en prose selon Max Jacob comme suit :

[...] un poème qui revêt une allure prosaïque [1] et s'avère non moins discret dans ses dimensions [2] : le plus souvent, bref ensemble de petites phrases [3], sans résonance musicale [4] ou presque, et qui en toute simplicité décrivent quelque chose [5], racontent un fait apparemment réel ou manifestement imaginaire [6], énoncent une réflexion [7], — ensemble qui parfois prend figure d'apologue mais, d'ordinaire, reste suspendu dans le vide comme s'il s'était agi seulement de montrer [8], à travers prosaïsme et discrétion poussés volontiers jusqu'à la gageure, que de n'importe quoi l'on peut tirer une poésie intense [9]³.

Nous proposons de prendre les différents éléments de cette définition, de les combiner aux observations faites plus haut, et d'appliquer cette grille de lecture, contrastivement, au corpus de Lecomte (*Applications*) et à un recueil contemporain, en l'occurrence les *Notes prises d'une lucarne* de Hellens, publiées la même année (1925), mais dont la composition est plus ancienne — deux recueils dont les origines, l'esthétique et la position poétique sont à priori différentes.

Aux critères relevés dans la citation précédente (de 1 à 9), s'ajoutent la relation que le poème peut entretenir, ou non, avec le modèle pictural, la distance par rapport au sujet, et le choix entre la clôture du poème sur sa fonction descriptive ou son ouverture sur une « réserve de significations indéterminées, grâce au jeu des blancs, des tournures négatives, de l'implicite discursif⁴ ».

Les Notes prises d'une lucarne de Franz Hellens

La genèse des *Notes prises d'une lucarne* de Franz Hellens a été racontée par le poète lui-même et rapportée par Robert Frickx⁵ : résidant à Nice durant la première guerre mondiale, soucieux de réformer son écriture pour atteindre à la « netteté » et à la « concision », il se livre durant une année (1917-1918) à un exercice quotidien :

Je me décidai à écrire chaque jour ce que j'appelai bientôt ma « quotidienne » : dix à vingt lignes, ou moins, sur un sujet quelconque, paysage, figure, pensée abstraite, etc. Mon intention n'allait qu'à définir l'objet de la façon la plus courte, la plus poétique. Car j'entendais ne pas sortir de la littérature. La poésie, telle que je la concevais, devait s'élever du fond, non des mots, et le moins possible de l'image ; de l'équilibre de l'ensemble et du rythme intérieur plutôt que des formes séparées. Je me jurai d'obéir à cette discipline durant une année entière.

Les quatre-vingts quatre proses des *Notes* sont le produit d'un choix opéré dans cette production de trois cent soixante-cinq textes. Le livre qui en est tiré ne sera publié qu'en 1925, l'année même des *Applications* de Lecomte.

Robert Frickx relève dans les *Notes* l'influence de la peinture : « Le fauvisme de Matisse, le cubisme de Surville, d'André Lhote et d'Archipenko imprègnent profondément les *Notes prises d'une lucarne*. » Cette influence est liée à des rencontres⁶, mais aussi à une pratique personnelle et à une activité de critique. Elle se marque dans nombre de titres de poèmes, qui renvoient à la peinture (« Paysage quotidien », « Nature morte », « Nu »). Pour caractériser l'écriture d'Hellens, le préfacier recourt à des analogies picturales : « Triomphe de

³ LEIRIS (Michel), « Préface », dans JACOB (Max), *Le Cornet à dés*, Gallimard, coll. « Poésie », 1967, p. 10.

⁴ COLLOT (Michel), dans *Reverdy aujourd'hui*, Presses de l'École normale supérieure, 1991, cité par Michel Sandras dans *Lire le poème en prose*, *op. cit.*, p. 83.

⁵ *Documents secrets*, cités par Robert Frickx dans sa préface à HELLENS (Franz), *Notes prises d'une lucarne, Petite théâtre aux chandelles*, Académie Royale de Langue et littérature françaises, 1992, pp. 9-10.

⁶ « Entre 1915 et 1920, Hellens séjourne longuement à Nice puis à Villefranche ; il fait la connaissance de Matisse, de Modigliani, de Surville » (FRICKX (Robert), « Préface », *op. cit.*, p. 7).

la ligne pure, équilibre de la composition, importance des volumes et des aplats vivement coloriés attestent les nouvelles admirations de Frédéric et trouvent dans les dessins au trait d'André Lhote une complicité, une connivence [...] » (p. 8), mais il oublie une évidente affinité de certains textes avec l'écriture cinématographique.

Sur le plan poétique, Hellens découvre durant ces années méridionales la poésie d'Apollinaire et, précisément, de Max Jacob et de Reverdy.

Applications de Marcel Lecomte

Situer utilement le bref recueil *Applications*, publié en 1925, nécessiterait une comparaison avec *Démonstrations* (1922), qui est écrit en vers et relève d'une autre poétique, plus « ostentatoire » et marquée par une « clarté du texte parfois incertaine⁷ ». En lui-même, le projet d'*Applications* remonte à 1923 et avait pour premier titre *Application au voyage*. Aux dix-sept poèmes qui les composent on ajoutera quelques poèmes en prose contemporains⁸. Dans sa préface, Philippe Dewolf, rappelant que le père du poète était artiste-peintre et se fondant sur l'expression « exposition de couleurs » qui figure dans le premier poème, explique le titre du recueil par l'application des moyens du poète comme des couleurs « destinées à être “appliquées” au sens concret du terme⁹ ». La composante picturale, à travers une démarche descriptive, ne serait donc pas à priori exclue des poèmes de Lecomte.

Comparaison : la description

En prenant précisément la description comme composante du poème et comme critère de notre comparaison, on constate que cette forme de discours domine dans les *Notes*, mais non de façon exhaustive : plusieurs poèmes échappent à cette catégorie ; un exemple, « Le chien noir » :

Après minuit sans clair de lune, quand presque tous les réverbères sont noirs, on marche entre le regret des lumières et le désir du sommeil. On n'entend que son pas dans la rue et quelque chose qui frotte le pavé, tout près de soi, tout à côté, qui marche aussi, qu'on ne voit pas et qui s'arrête quand on s'arrête. C'est le chien noir.

Un tel texte, atmosphérique et quasi narratif, marqué d'une étrangeté sur laquelle nous reviendrons, ne peut prétendre correspondre au titre du recueil en ayant été « pris d'une lucarne ».

Par ailleurs, dans les poèmes purement descriptifs, on constate que, même quand elle se présente comme une pure représentation picturale, prosaïque voire définitoire d'un objet (nu, nature morte, paysage), la description ne se résume pas à une traduction verbale d'un dessin fait de lignes, de formes et de couleurs ; comme il est dit plus haut (voir citation), pour Hellens, la poésie ne peut s'élever des seules images (et il y a sans doute ici un jeu sur le terme d'*image*). La recherche d'une dimension poétique prend une double voie : celle du dynamisme, s'opposant à un statisme qui eût trop assimilé le poème à un tableau, et celle d'une humanisation de la réalité représentée.

Ainsi, dès le premier texte, « Introduction au paysage quotidien » (p. 23), les lignes sont dynamisées (« un socle qui s'élargit en lignes douces et parallèles »), le mouvement anime la peinture (« Un train paraît au tournant, grossit, remplit tout l'espace entre les murs, puis se dévide lentement [...] ») et tire à la fois sa référence et ses effets du côté du cinéma.

⁷ DEWOLF (Philippe), « Poésie sans défense », *op. cit.*, p. 8.

⁸ Dans les sections *Le Cœur et la Main* et « Feuilletés détachés » de LECOMTE (Marcel), *Poésies complètes*, *op. cit.*

⁹ DEWOLF (Philippe), « Poésie sans défense », *op. cit.*, p. 9.

Une même animation passe par une humanisation des éléments du paysage dans « Contrastes » (p. 38) :

Un mur fatigué, qui ne se soutient que par habitude, descend avec la route et la suit comme un vieillard une jeune fille. Les oliviers tout noirs débordent sur le chemin et penchent au-dessus des pierres les lignes arrêtées de leurs contours. [...]

Cette personnification aboutit souvent à suggérer ou connoter la profondeur, le mystère, l'étrangeté, l'inquiétude : « C'est par ce signe que le grand mur impose à tous sa majesté naïve et redoutable » (p. 34) ; « Sur tout cela pèse un silence d'une louche obliquité » (p. 50) ;

Un autre poème, intitulé « Nature morte » (p. 51), offre un syncrétisme appuyé entre esthétique visuelle et sonore, avec de constantes métaphores musicales :

Les ovales des deux citrons sur une table, notes jaunes soutenues autour de quoi gravitent les gammes bleues des raisins. D'un vase rouge aminci par le haut, inquiétant et profond, montent les bulles sonores des anémones, accords de mauve et de carmin, avec des soupirs noirs et, çà et là, des dissonances de verts froids. Une nappe blanche par-dessous reçoit les harmonies et les propage comme une eau lisse, tandis qu'un livre ouvert, à côté, les raconte.

La description chez Lecomte n'occupe jamais la totalité du propos du poème. « Application », un poème publié en 1923 dans *La Bataille littéraire* et qui a donné son titre au recueil sans y être repris¹⁰, commence par l'évocation, d'un paysage :

Dans le même instant que finit le soleil, et malgré la lumière en désordre, le coloris des arbres ne semble pas déteindre avec le soir qui vient.

Les moyens picturaux sont limités (*coloris*) et le statisme pictural est évité par l'intégration de la dimension temporelle (*instant, finit, le soir qui vient*). La suite du poème peut être examinée à la lumière de notre grille de lecture. Le lexique l'indique (*promenade, fuir, progrès secret et continu, allure*), le mouvement prend la relève de la description, avec l'implication d'un sujet collectif :

Selon l'ampleur précise du même fragment de ce paysage, elle est gravée comme en un rêve, notre promenade frivole en apparence, et nous la déroulons sans hâte ainsi qu'une longue étoffe impeccable d'accords.

Le point de vue alterne distance et adhésion (*semble pas, notre, apparences, connaissance, progrès secret, présence, tes yeux, paraît-il*) et le poème est ouvert sur une suspension (*rêve, sans hâte*). Comme dans la nature morte d'Hellens, la musique est convoquée (*accords, rayons musicaux des reflets des vitrines*). La simplicité est revendiquée (*cet amour continu et simple*), mais sur le plan rhétorique, le poème ne se cantonne pas à une simple succession (mimant la promenade), des articulations dialectiques le structurent (*malgré, selon, bien que*). Ce poème, passablement réduit, devient « Promenade » dans *Applications*.

Dans d'autres poèmes initialement descriptifs, la personnification est plus poussée encore que chez Hellens :

Léger le matin, le soleil incendie ce paysage de neige. La terre se réveille. Sans bruit elle est heureuse sous les ressorts de l'aube. Elle a perdu ses rêves¹¹.

On trouve les mêmes composantes (promenade, description, implication des sujets (*regarde, nous*), humanisation des éléments) dans « Au bout de toutes les avenues » (p. 93-94).

¹⁰ LECOMTE (Marcel), *Poésies complètes, op. cit.*, p. 196.

¹¹ « Neige changeante », dans LECOMTE (Marcel), *Poésies complètes, op. cit.* p. 78.

Les mêmes points communs et les mêmes spécificités de Lecomte apparaissent quand le thème des poèmes est la femme. Le « Nu » d’Hellens (p. 65-66) est marqué par l’introduction du mouvement dans la description d’un motif pictural :

Toute la lumière sur ses épaules tombe en glissant, delà le long dos de chaque côté de cette ligne creuse, marquée par l’ombre, qui suit, courbée, la chaîne des vertèbres depuis les omoplates jusqu’aux reins. Interrompue au renflement de la croupe, elle reparait ovale sur les mollets. Le bras qui tient l’éponge, replié, se cache, mais on devine le mouvement de la main mouillant les seins ; et même, puisque l’autre bras s’est levé, on sait que l’éponge atteindra bientôt cette rondeur un peu noircie par l’ombre de l’aisselle, et qui s’oppose à l’angle mou du coude. Le torse incliné de ce côté fait deux plis sur la hanche. La nuque a des frémissements bistrés et comme un rire éparpillé dans les cheveux.

Quand Lecomte évoque la femme, le corps est peu présent et fusionne surréalistement avec la nature : « Une femme précieuse, légère, dans les cheveux des branches » (« Réfugiée », p. 80) ; ailleurs la représentation est sommaire : « Raymone se trouve nue dans une chambre à l’étage, qui est à peu près nue. Elle est couchée sur un lit rouge, dans une pose de modèle, au milieu des coussins¹². » Le propos de ce poème (« L’amoureuse ») n’est pas la description, mais l’évocation de l’attente d’Hubert par Raymone.

Mécanique du langage

Comme dans deux autres poèmes de la production de Lecomte durant les années vingt¹³, l’intégration de prénoms de personnages constitue une différence considérable par rapport aux proses d’Hellens, où l’être humain, quand il est présent, est anonyme. Les prénoms sont également, et abondamment, présents dans un poème assez particulier, « Exerçons-nous, lisons lentement, attentivement », qui a paru dans *Marie* en 1926 mais n’a pas été repris dans *Applications*, (p. 202) :

Baptiste donne un sou au pauvre et Victor a vécu longtemps mais Hector nouera son mouchoir. Gaston nage dans la boue et Nestor se cogna sous la table mais Jimmy volera la montre. Pascal mange des cerises et Ernest fut mis en prison mais Gabriel montera l’escalier. Robert a le premier prix et Harry a trouvé la clé mais Eugène ira chez les nègres. Hector danse le tango et Victor fut un grand poète mais Baptiste sera général. Jimmy apprend le français et Nestor fut pêcheur à la ligne mais Gaston battra le tambour. Gabriel sourit sous les arbres et Ernest attendit l’accident mais Pascal jouera au cerceau. Eugène a un ballon rouge et Harry arrosa les fleurs mais Robert deviendra un homme.

Ce poème tranche fortement sur ses contemporains. Le titre paraît supposer que le poème, et peut-être tout poème à lire, contiendrait une énigme ou un sens second à déchiffrer, proposer un art de la lecture et préconiser une attention à donner au texte, mais il s’applique à un texte qui, fondé sur de fausses bases, de faux indices, n’offre pas de prise à la cohérence.

Sa structure phrastique et sémantique élémentaire et répétitive applique la récurrence systématique des temps présent, passé et futur, d’un faux enchaînement logique articulant deux conjonctions de coordination (*et* et *mais*) et de quatre trios de prénoms repris chacun une fois en chiasme ; ces prénoms sont sans aucun référent identifiable en externe ou même en interne (à la notable exception de Victor, qui « fut un grand poète » et « a vécu longtemps »), ils ne forment aucun réseau relationnel et sont donc exclus de toute histoire. Les activités et

¹² « L’amoureuse », poème publié dans *Sélection* en janvier 1926, repris dans *Figure profonde (Poésies complètes, op. cit., p. 183)*.

¹³ « Surprises » dans *Applications (Poésies complètes, op. cit., p. 82-84)* et « Sommes-nous si purs ? » (1923, *Poésies complètes, op. cit., p. 181*).

attitudes qui sont prêtées à ces personnages se signalent par leur futilité (à l'exception de la dernière, de portée plus profonde). Peut-être ces deux éléments plus signifiant (le grand poète, devenir un homme) constituent-ils ce que doit trouver la lecture attentive recommandée par le titre.

Le poème diffère d'abord par l'usage qui y est fait des temps passé et futur, alors que ses contemporains, y compris ceux qui impliquent des personnages nommés, sont tous au présent (à l'exception de « Revenir », p. 199, paru dans l'anthologie *Poètes belges d'esprit nouveau* (1924), où il est signalé comme faisant partie d'*Applications*). Le brouillage référentiel, logique et chronologique empêche l'émergence ou même l'ébauche d'un quelconque récit ou raisonnement, tout en feignant de les mimer dans une totalité vacuité (les connecteurs conclusifs tels que *donc* sont exclus). Sans doute ceci signifie-t-il le rejet de toute fonction narrative dévolue au poème, sans pour autant le vouer entièrement et primordialement à la description.

Dans ce poème fondé sur l'articulation mécanique et vide d'une syntagmatique (présent, passé, futur / *et ... mais*) et d'une paradigmatique (les prénoms, les prédicats, les objets), le système ne fait pas sens et décourage toute possibilité de le trouver, même en tentant d'appliquer le programme du titre. Il est probable qu'en orientant la lecture vers le sous-entendu (supposé, possible ou impossible), le titre et le texte du poème, dans leur tension, expriment deux principes de la poétique de Lecomte : le poème doit suggérer l'étrangeté des choses, le décalage de la perception par rapport à la réalité : « Lecomte est surréaliste dans la restitution minutieuse de la réalité, mais une réalité où les objets sont détournés du service qu'on en attend¹⁴. » Selon Philippe Dewolf, dans les poèmes de Lecomte, « les éléments se déposent par sédiments, s'engendrent à la suite les uns des autres, sans plan dialectique, mais sans malaise non plus » (p. 12), processus dont « Exerçons-nous, lisons lentement, attentivement » serait une sorte de caricature outrancière.

Synthèse

Sans avoir poussé notre analyse sur le corpus exhaustif d'Hellens et de Lecomte, nous pouvons observer que la plupart des éléments de notre grille d'analyse, tirée des traits définitoires du poème en prose de Jacob par Leiris, se retrouvent chez nos deux poètes et, pour certains, chez l'un des deux : l'allure prosaïque, les dimensions discrètes, les petites phrases, l'absence de résonance musicale, la description simple de quelque chose, chez Lecomte le récit d'un fait réel ou imaginaire.

À cet égard, les commentateurs sont unanimes à trouver dans le quotidien la source thématique majeure des poèmes de Lecomte. Pour Marc Quaghebeur, il « laisse bruir ce qui se trame d'imprévu dans le quotidien¹⁵ » et pour Guy de Bosschère, il « révèle [...] les rapports banals de la vie quotidienne ». Il s'agit bien, selon les termes de Leiris, de « tirer une poésie intense » « de n'importe quoi », de manipuler « une réalité quelconque proche du fait-divers », de décrire des « instants privilégiés, auxquels Lecomte confère un relief insolite », dans une démarche « toute orientée vers [l]e mystère du quotidien¹⁶ ». Philippe Dewolf cite Jean Paulhan : « Lecomte avait une façon de traiter les faits les plus normaux, les plus insignifiants en apparence, de telle façon que l'on pensait y voir des phénomènes paranormaux¹⁷. »

¹⁴ DEWOLF (Philippe), « Poésie sans défense », *op. cit.*, p. 14.

¹⁵ QUAGHEBEUR (Marc), *Balises*, *op. cit.*, p. 151.

¹⁶ GÉRARD (Robert), *op. cit.*

¹⁷ DEWOLF (Philippe), « Poésie sans défense », *op. cit.*, p. 19.

Tout aussi triviaux, voire davantage, sont les sujets choisis par Hellens, généralement cantonnés dans l'ordre du visible immédiat. Mais nous avons vu que l'étrangeté de la réalité triviale fait également chez lui l'objet d'une suggestion.

La relation au pictural est volontaire, appliquée et dominante chez Hellens, nettement plus distante chez Lecomte, qui ne peint pas avec des mots, mais oriente immédiatement le poème commençant par une description vers une ouverture dénotativement et connotativement plus dynamique. Là où Hellens observe d'un point fixe et anime son objet de mouvements propres, Lecomte déroule le poème comme un déplacement, une promenade, une échappée, à travers une implication personnelle et affective plus forte, mais toujours mesurée. Le mouvement nécessaire pour désolidariser le poème de la peinture ne se réalise donc pas de la même manière chez les deux poètes.

En revanche, sont absents la réflexion ou l'apologue. Le poème est nettement plus clos chez Hellens que chez Lecomte, dans le sens où, chez lui, la description épuise son sujet et laisse très rarement « le propos suspendu dans le vide », tandis que chez Lecomte rien ne se clôt sur une conclusion : « Les mouvements sont à ce points étirés qu'ils vont se suspendre¹⁸. » Par ailleurs, l'absence de fantaisie rapproche les deux poètes de Reverdy, plus que de Jacob¹⁹. Enfin, description, distance et suggestion d'une étrangeté n'empêchent pas, chez l'un comme chez l'autre, le recours à la personnification des éléments de la réalité.

Sur le plan de la poétique, Hellens, s'en tient à une application stricte des principes communs à Jacob et Reverdy, dans une obéissance assez orthodoxe de leur modernisme. À la faveur de la forme-prose, il dépoétise au maximum la diction du poème, contribuant par-là à construire une nouvelle poéticité, moderne, héritée du même Reverdy, qui inclut et même promeut un prosaïsme dominant. Sur une telle base, Lecomte re-poétise le poème par des moyens tirés du surréalisme.

À côté de certains points communs, plusieurs traits opposent donc ces deux pratiques du poème en prose. Elles sont, en 1925, un signe concret (textuel, poétique) de l'opposition du modernisme et du surréalisme dans leurs principes poétiques. Cette étude limitée prétendait montrer que l'examen d'une « forme » (ou d'un sous-genre) extérieurement cohérente permet de dégager clairement cette opposition, là où le poème en vers, non prosaïque, pourrait tendre à flouter davantage, non pas la frontière ou l'opposition entre les deux tendances, mais certains éléments constitutifs du poème capables de la faire apparaître. Il en est d'autres qui mériteraient d'être explorés, comme l'image dans la perspective de ses définitions divergentes selon Reverdy et les surréalistes.

¹⁸ DEWOLF (Philippe), « Poésie sans défense », *op. cit.*, p. 18.

¹⁹ GÉRARD (Robert), *op. cit.*