

LE POÈME EN PROSE : UNE EXOFORME

Michel Delville & Pascal Durand

Mots clés : poème en prose, modernité poétique, « *modernism* », hybridations formelles, intermédialité
 Keywords : *Prose poem, Modern poetry, Modernism, formal hybridizations, intermediality*

Quant à l'art qui ne se sert que de la parole, de la parole nue de la prose ou du mètre des vers, de type varié ou d'un genre bien déterminé, il est resté jusqu'à ce jour sans dénomination.

Aristote, *Poétique*, I.

Quand j'ai commencé d'écrire ce que je décidai assez vite d'appeler des « Dépôts de savoir & de technique » [...], je n'avais qu'une seule chose en tête : que le partage poésie-prose auquel j'étais alors confronté de manière permanente n'avait aucun intérêt et reproduisait seulement des schémas anciens occlusifs et usés, et que la béance même entre eux dans laquelle je m'agitais avec beaucoup de plaisir et de machiavélisme n'était qu'un signe de plus que tout ça était usé jusqu'à la trame, jusqu'à commencement de disparition de la trame, et qu'en somme on voyait le plancher au travers, et même plus ni le plafond, ni les murs, ni les gens qui se seraient encore trouvés là-dedans.

Denis Roche, *Notre antéfixe* (1978)

Avec le recul du temps, le poème en prose pourrait apparaître comme un tremblement de terre dans le jardin à la française des genres littéraires classiques. Placé sous le signe de l'oxymore, outrepassant la distinction du prosaïque et du poétique, il tiendrait, cet étrange et inquiétant objet verbal non identifié, d'une imprévisible apparition et d'une secousse à répliques multiples. Il faut là-dessus, tout de suite, en rabattre : l'entrée en scène du poème en prose n'a pas provoqué de vifs débats en France ; rien d'équivalent, en tout cas, aux controverses et aux luttes de propriété qui allaient dramatiser, à l'intérieur du champ poétique, mais aussi hors de celui-ci, du côté et au moyen des journaux, l'irruption du vers libre, survenue presque vingt ans après son putatif ancêtre. Et si Chateaubriand eut à rudement batailler, en 1809-1810, pour sauver ses *Martyrs* de leur mise à mort dans l'arène, c'est moins l'usage de la prose pour une épopée dont il fut question que de l'épopée chrétienne avec ses anachronismes, sa confuse mythologie et son érotisme doucement sadique.

Au poème en prose, Rimbaud arrivera après avoir chamboulé la poésie en vers, non sans avoir greffé certaines poésies déjà anciennes, en fait de pièces à conviction, sur un récit en prose en forme d'aveu. Mallarmé s'est refusé au vers libre tout en le théorisant et c'est sans perplexité notable qu'il a donné de beaux poèmes en prose à la suite de Baudelaire. Lequel, il est vrai, avait expliqué, avec un soupçon d'ironie dirigée contre son destinataire, Arsène Houssaye, qu'il s'était risqué à « [faire] quelque chose (si cela peut s'appeler *quelque chose*) de singulièrement différent » de son « modèle » : Aloysius Bertrand ou bien le bel Arsène ?¹ Le poème en prose serait donc, à l'image de la modernité, *quelque chose* qui se cherche et qui se dérobe pour peu qu'on s'en veuille saisir² ?

¹ Charles Baudelaire, « Lettre préface » à Arsène Houssaye (1862), *Œuvres complètes*, dir. A. Guyaux et A. Schellino t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2024, p. 844 (c'est Baudelaire qui souligne). Les éditeurs précisent que cette lettre, devenue préface dans l'édition Banville-Asselineau (1869), avait été d'abord publiée dans les pages littéraires de *La Presse*, dirigées par Houssaye (p. 1532). Baudelaire tient du chat : quand il flatte, il est près de griffer.

² L'auteur du « Peintre de la vie moderne », article paru en feuilleton dans les colonnes du *Figaro* en 1863, donnera en effet à appréhender la « modernité » – à la fois le mot et la chose –, comme « quelque chose » qui résiste à l'appréhension : « [le peintre C. G.] cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité* ; car il ne se

Assurément et, à tout le moins, comme événement soluble dans le bain typographique de la grande presse, notamment dans celui de *La Presse* et du *Figaro* où parurent d'abord en feuilleton lesdits « petits poèmes ». Dans cette relative innocuité de l'invention se trouve logé un des secrets de sa propagation en « termites silencieux³ » à travers les charpentes de la poésie moderne.

Une invention, réellement ? Non, si l'on veut y voir une nouveauté surgie abruptement, au milieu du XIX^e siècle, au risque d'une surestimation du phénomène et d'une vision assez superficielle des processus d'invention. Oui, si l'on introduit ceci dans le processus en question : que l'enjeu y fut pour Baudelaire, avec quelques autres avant ou après lui, de trouver quelque chose qui sans doute ne s'était pas encore manifesté sous appellation contrôlée, mais avait déjà donné ici ou là, jadis et naguère, des signes de sa potentielle présence et de son « itérabilité » à venir en tant que « machine à reproduire », « simulation » et « simulacre »⁴ ; tel aura d'ailleurs été, tout bien pesé, le rôle de « nomothète » que Baudelaire fut encore à cet égard entre 1857 et 1863. Il faut donc commencer par y regarder d'un peu plus près et aussi d'un peu plus loin, sans céder aux illusions rétrospectives ni à l'alternative, fallacieuse des deux côtés, entre le *toujours-déjà-là* et le *désormais-tout-a-changé*, véritables Charybde et Scylla d'un bord vers l'autre desquels navigue à grand péril toute histoire culturelle.

De ce point de vue, le poème en prose est un bon objet à deux titres au moins : il incite à penser la littérature à partir de ses zones de frottement et de contact, par où genres littéraires et classes de textes se touchent, s'entrecroisent ou entrent en collision ; il met en relief que ces genres et ces classes, loin d'être d'immuablessences ou des éléments naturels, sont des constructions historiques et sociales, toujours susceptibles d'être remises en jeu, tant par les textes qui les habitent, et qui parfois en débordent, que par ceux qui se dérobent à leur prise⁵. L'hybridité du poème en prose – lequel fut breveté au cours d'une période ayant vu l'ancienne rhétorique entonner son chant du cygne en milieu scolaire avant de se congeler dans l'étiquetage des tropes et des figures – est le produit d'un trouble fécond introduit dans le système des genres. Le mot et la notion d'*exoforme* que nous proposons recouvrent certaines de ces propriétés, avec d'autres qui seront développées par la suite. Métaphore pour métaphore : comme on parle, en zoologie, d'un exosquelette.

Éléments de genèse historique et formelle d'une exoforme

Lorsqu'à la fin du siècle le sociologue-psychiatre-pamphlétaire allemand Max Nordau prendra pour objet, en fait de symptôme diffus d'une « fin-de-siècle », la « dégénérescence » ayant selon lui gangréné la vie littéraire française, figureront incidemment, dans la sémiologie médicale du phénomène, les « exclamations hystériques » de Walt Whitman, vectrices d'une « prose devenue folle », d'une fuite « d'idées émotives » coulées dans « [un] style informel », dont fort heureusement l'Allemagne, échaudée par les *Paramythes* de Johann Gottfried Herder et « l'insupportable “prose poétique” de [Salomon] Gessner », a su se préserver à force de goût et de bonne santé esthétique

présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question » (*Œuvres complètes*, dir. A. Guyaux et A. Schellino, t. II, éd. citée, p. 427-428). Sur cette labilité du concept, voir Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, *Les Poètes de la modernité. De Baudelaire à Apollinaire*, Paris, Seuil, coll. « Points Lettres », 2006, p. 30-34.

³ Stéphane Mallarmé, Lettre à John Payne, 9 octobre 1882, *Correspondance (1854-1898)*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, 2019, p. 494.

⁴ Jacques Derrida a fait valoir que l'invention est « événement » et « avènement » : « car l'événement d'une invention, son acte de production inaugurale doit, une fois reconnu, une fois légitimé, contresigné par un consensus social, selon un système de conventions, valoir pour l'avenir. » Et, plus loin : « une fois inventée, si l'on peut dire, l'invention n'est inventée que si, dans la structure de la première fois, s'annoncent la répétition, la généralité, la disponibilité commune et donc la publicité » (*Psyché. Inventions de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p. 16 et p. 47). Ajoutons pour ce qui nous occupe, et peut-être d'un point de vue général, que l'invention ne consiste pas moins, de l'aval vers l'amont, à enrôler et condenser des préfigurations qui sans elle n'apparaîtraient pas. Chopin invente le genre des *Nocturnes* (1827-1846) après et en même temps que ceux de John Field (1812-1834). Toute remontée vers l'origine entraîne avec soi, en quelque façon, ce qui a évolué ou reculé depuis cette origine ; autrement dit, tout point d'origine, pour peu qu'on le vise, tient d'un horizon, non d'un cul-de-sac.

⁵ Voir Jacques Dubois et Pascal Durand, « Champ littéraire et classes de textes », *Littérature*, n° 70, mai 1988, p. 5-23.

retrouvée⁶. Nordau vise probablement, à travers Whitman et son « style informe », la technique du verset en même temps qu'à travers l'hystérie qu'il prête à l'auteur de *Leaves of Grass* une effémination du discours. Ces clichés pénibles, ces lieux très communs sont de leur temps. Difficile toutefois de décider si le pamphlétaire de *Dégénérescence* prend dans son viseur le relâchement du poétique vers le prosaïque ou les prodromes du vers libre, Whitman ayant été traduit pour *La Vogue* par Jules Laforgue⁷. De façon plus probable, cette « prose devenue folle » tient, entre des guillemets qui ressemblent à des pincettes, d'une « “prose poétique” » dont les prémisses remontent au moins au XVIII^e siècle. Il n'y a pas lieu de faire place plus qu'il ne faut à un ouvrage où les « arcanes subtils de la physiologie et de la destinée », la polémique s'étant affublée du masque de la science, se sont « égarés » entre des « mains [trop] grosses pour les manier⁸ », s'amusera à dire un Mallarmé pris lui aussi pour tête de Turc avec Huysmans, Moréas, Verlaine et la bande lamentable des décadents-symbolistes. Nordau, remonté par la répulsion que lui inspirent cadences de Whitman et fadeurs de Gessner, livre un diagnostic qui n'en est pas moins lui-même un symptôme : celui du léger tremblement de tête que l'usage poétique de la prose ou l'usage prosaïque de la poésie semblent avoir tout de même introduit, assez tardivement, dans les esprits pétris de classicisme⁹.

Le jeune Chateaubriand, tiraillé entre le romantisme qu'il préfigure et le classicisme qui le hante, présente *Atala*, récit où « il n'y a point d'aventures », comme « une sorte de poème, moitié descriptif, moitié dramatique ». Et il précise en bas de page :

Dans un temps où tout est perverti en littérature, je suis obligé d'avertir que si je me sers ici du mot poème, c'est faute de savoir comment me faire entendre autrement. Je ne suis pas de ces barbares qui confondent la prose et les vers. Le poète, quoi qu'on dise, est toujours l'homme par excellence, et des volumes entiers de prose descriptive ne valent pas cinquante beaux vers d'Homère, de Virgile ou de Racine¹⁰.

Habile compromis ou ficelle un peu grosse ? Le jeune prodige propulsé au faite de la notoriété en 1801 par la belle *Atala*, son ami Fontanes et son habile libraire relie la dimension hybride du texte qu'il vient de lancer sur le marché littéraire avec ce que ce texte a d'irrecevable, et d'abord d'innommable, au sein d'un système des genres où le vers, concision faite rythme, a plus de poids que la prose, mobilité alanguie. C'est que la poésie est forme et que la prose n'en a pas, ou que celle-ci est moins solide sous ce rapport que celle-là ; du moins Chateaubriand veut-il qu'on le croie respectueux des codes au moment qu'il en joue. Et c'est que, si libérée se voulût-elle des péripéties narratives au moyen du descriptif et du dramatique, toute prose d'imagination, la sienne ou celle d'un autre, demeurerait invariablement discours : linéarité, marche, progression, sans véritable chance de rebours et de réflexivité. Informe, l'homme de la prose est un infirme qui ne vole pas ; l'homme de la poésie a, lui, par effet des densités et des constructions qu'il prend pour tremplin, moyen de s'élever à l'homme par excellence. On mesure combien l'essor poétique a cessé, depuis, d'impressionner les foules.

Dans cette auto-apologie de l'Enchanteur en train de naître, il faut faire la part du pouvoir d'affirmation de soi qui porte enfants et ambitieux à nier, dans l'espoir être contredits, tel exploit qu'ils ont accompli (« il est laid, hein, mon dessin ? »). Il y a une sorte de complexe d'Achille dans les auteurs qui aspirent à être incompris, ou qui donnent leur œuvre au rabais contre la renommée

⁶ Max Nordau, *Dégénérescence*, tome premier, trad. A. Dietrich, Paris, Alcan, 1894, p. 413.

⁷ Voir à ce dernier sujet Éric Athenot, « 1886 année vers-libriste : Laforgue traducteur de Whitman », dans *L'Appel de l'étranger. Traduire en France en 1886* (L. Arnoux-Farnoux et S. Humbert-Mougin dir.), Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2015, p. 107-123.

⁸ Mallarmé, *La Musique et les Lettres* (1894), *Œuvres complètes*, t II, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 72.

⁹ Il est significatif que le poème en prose ne soit à aucun moment mentionné ni directement pris à partie : la volée de bois vert est administrée au vers libre, aux oreilles pointues de l'un, à l'alcoolisme de l'autre, et plus généralement au rachitisme d'une élite épuisée par ses propres sursauts de sensibilité.

¹⁰ Chateaubriand, Préface à *Atala*, *Œuvres romanesques et Voyages*, t. I, éd. M. Regard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 18 et p. 18 note A.

qu'ils espèrent en retirer. Chateaubriand, nobliau venu des Belles-Lettres, se trouve saisi par le démon roturier de la littérature qui arrive. *Atala* et son auteur sont des héritiers dépossédés : s'ils viennent de l'autre côté du monde ou s'ils y sont allés, tous deux procèdent de l'exubérance de la prose et de l'imagination ayant grossi tout un courant allant de l'abbé Prévost à Bernardin de Saint-Pierre ou de Baculard d'Arnaud au chevalier de Parny, sans oublier le citoyen Rousseau ni, à sa manière très gothique, le marquis de Sade. Ce n'est pas seulement – d'une part – qu'il y a eu un « 18^e siècle romantique » pour préfigurer le romantisme de 1820 en lui préparant le terrain : déchaînement des passions, apologie du sauvage, critique de la société et exaltation de l'individu, primat de la sensibilité sur la rationalité, mélancolie et volupté prise aux larmes¹¹. En ce sens, Chateaubriand et son mal du siècle font bien suture entre deux moments d'une esthétique séparés par la fracture de la Révolution¹² ; preuve à nouveau titre que l'invention esthétique répond bien *toujours déjà* à un double principe de récapitulation et de projection et que le phénomène de débordement des uns vers les autres, tel qu'il touche les genres, est susceptible d'être également observé pour ce qui concerne les époques et les esthétiques apparemment les plus disjointes. C'est aussi – d'autre part – que l'inflation du descriptif et l'inflexion musicale de la phrase, hors de thèmes obsédants et de nerfs à vif, n'ont pas peu contribué à épaissir les signes de la littérarité dans le genre du récit fictif, historique ou autobiographique, ces signes ayant également été, en un premier temps, marqueurs d'une potentielle poétisation de la prose. Car cette poétisation, qui tient d'une érotisation du langage, est, en général et plus foncièrement, une affaire de forme plus que de contenu ou, pour le dire autrement, une affaire de transport et de transformation, tantôt métaphorique, tantôt métonymique, à travers les frontières séparant sans les isoler le poétique et le prosaïque.

Au premier chapitre de sa *Poétique*, Aristote affirme que l'art poétique – à entendre comme technique autant que théorie – peut se servir à l'envi de « la parole nue de la prose » et du « mètre des vers », ou bien encore mêler ces deux modes¹³. Chateaubriand, en tordant la citation et la proposition, s'en recommandera en 1809 pour défendre ses *Martyrs* contre les fortes têtes des journaux catholiques et libéraux¹⁴. En deux millénaires les rapports de force entre les formes ont un peu bougé pourtant. Après une première grande crise qui l'avait vue s'étioler comme art et technique de persuasion autour des premiers siècles ACN et PCN – le déclin de l'art oratoire ayant escorté, selon Tacite, celui de la République –, la rhétorique en traverse une deuxième au cours du XVIII^e siècle, qui forme assez bien le cadre à l'intérieur duquel la poétisation de la prose a émergé comme pratique et comme enjeu¹⁵. Régulation pragmatique ou ornementation élocutoire, elle marque alors le pas au profit de l'esthétique conçue en tant que théorie générale du beau et de sa perception. L'abbé Dubos (1719), l'abbé Batteux (1746), Kant (1790) puis Schelling (1802-1805), se portent au principe des Beaux-Arts et des façons de satisfaire au « goût » comme faculté de juger du beau. On valorise la clarté attique par opposition au style trop orné ou à l'asianisme d'un Cicéron ainsi qu'aux jouissances de la forme, impures au regard des vérités émanant de la foi ou du sens commun ; l'attelage moyens-fins, axe de l'ancienne rhétorique, le cède peu à peu, cependant, à un

¹¹ En reprenant les catégories définies par Jacques Bousquet dans l'introduction à son anthologie *Le 18^e siècle romantique*, Paris, Pauvert, 1972.

¹² Sans ôter à celui de l'auteur du *Génie du christianisme*, Maurice Regard observait que « Chateaubriand n'a détruit, inventé aucune structure romanesque. *Atala*, *Les Natchez*, le *Dernier Abencérage* achèvent des genres fixés, épuisés, roman exotique de la chaude Amérique, roman hispano-mauresque, poème épique en prose, peu importe ! » (Préface aux *Œuvres romanesques et Voyages*, t. I, éd. citée, p. XIII.) Chateaubriand, il est vrai, est un immense compilateur, y compris de ses propres productions.

¹³ Aristote, *Poétique*, I, trad. P. Somville, *Œuvres*, éd. R. Bodéüs, Paris, Gallimard, 2014, p. 877-878 [1447 a28-b2]. Cette chose sans dénomination jusque-là – et qui le demeurera au moins jusqu'à l'âge classique – est ce que les modernes appelleront *littérature*.

¹⁴ Il y tiendra aussi pour particulièrement « remarquable » qu'Aristote « donne au vers homérique, ou vers simple, un nom qui le rapproche de la prose, $\phi \iota \lambda \omicron \mu \epsilon \tau \rho \iota \alpha$, comme il dit de la prose poétique, $\phi \iota \lambda \omicron \iota \lambda \omicron \gamma \omicron \iota$ » (Première Préface aux *Martyrs* (1809), *Œuvres romanesques et Voyages*, t. II, éd. M. Regard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 37-38.

¹⁵ En tirant profit des lumineux chapitres réservés par Tzvetan Todorov aux avatars de la sémiotique occidentale, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977.

attelage fond-forme qui déborde le cadre de l'*elocutio* vers celui de l'*inventio*. L'affaiblissement des normes collectives, de la religion, de l'aristocratie des privilèges n'y est pas étranger dans une période qui voit s'affirmer les prérogatives à la fois rationnelles et sensibles de l'individu et progresser la valorisation du travail logée au cœur de l'individualisme bourgeois. La conversion au classicisme d'un Goethe sera moins, dans cette perspective, retour aux règles que promotion d'une esthétique réconciliant *logos* et *pathos*, en attendant qu'un Hugo scelle, dans la France de la Monarchie de Juillet, l'union de la forme et de l'idée. Avec la crise romantique, telle qu'elle se propage de Iéna à Paris, les cartes se redistribueront à nouveau : l'organicité des œuvres sera ce qu'elles doivent non à l'imitation des choses de la nature, mais au pouvoir d'engendrement de cette dernière ; la beauté ne sera plus liée au seul principe de plaisir, puisque des choses utiles peuvent en procurer, mais au plaisir spécifique susceptible d'être pris à des choses inutiles. Karl Moritz déjà opposait le vers à la prose comme la danse à la marche : « La marche habituelle a son but *en-dehors d'elle-même*, elle est un pur moyen pour arriver à un but ; [dans la danse], la marche n'est plus dirigée vers un but, mais a lieu plutôt *pour elle-même*¹⁶ ». Pour-soi plutôt qu'*hors-de-soi*, la poésie, en somme, pourrait être définie, sur son côté le plus dionysiaque, comme une prose qui danse ; par où celle-ci, tout bien considéré, enjambe sur le poétique pour peu qu'un ornement sans valeur d'ustensile, une épaisseur de langage, une inflexion de la sensibilité obstruent ou retournent vers lui-même le processus de la signification. Valéry, en recyclant Mallarmé, ne dira rien d'autre à ce propos un siècle et demi plus tard dans ses *Propos sur la poésie*¹⁷. L'auteur des *Tableaux de Paris*, l'admirable Louis-Sébastien Mercier, avait pour sa part, dès 1801, pris résolument option sur l'avenir au nom d'une démocratie des lettres : « La prose est à nous, sa démarche est libre ; il n'appartient qu'à nous de lui imprimer un caractère plus vivant. Les prosateurs sont nos vrais poètes ; qu'ils osent, et la langue prendra des accents tout nouveaux¹⁸. » Le Hugo des *Contemplations* reprendra, quant à lui, l'argument de ses accusateurs afin de justifier ainsi son grand écart hors du carcan classique : « J'ai jeté le vers noble aux chiens noirs de la prose¹⁹ ».

Dans cette promotion poétique de la prose, sorte de jacobinisme introduit par la bande dans la monarchie littéraire, le contre-exemple de la traduction a joué sa part. Car après tout, si on peut traduire Homère, Virgile, Milton, Goethe dans d'autres langues, avec d'autres mètres, en vers blancs ou en prose, et un reflet de leur poésie y rester accroché, c'est que ces transports d'un langage dans un autre possèdent une poéticité qui peut être inhérent à leur propre instrument, tout du moins en puissance. Les traductions d'Ossian, Young ou l'Edda, observe Suzanne Bernard, ont pu montrer, à la fin du XVIII^e siècle, qu'« il y avait plus de poésie [en elles] que dans tous les "poèmes" des rimeurs français d'alors²⁰. » Et si plusieurs traductions sont possibles d'un même texte avec plus ou moins de bonheur, c'est que la prose du traducteur peut recueillir, bon gré mal gré, non tant quelque chose de la rigueur linguistique et du goût esthétique de ce dernier, mais de son style et de sa sensibilité. Les traductions de la Bible – celle de Lemaître de Sacy en particulier – ont eu, à cet égard, des répercussions sur l'imaginaire et l'écriture des modernes : de Hugo à Rimbaud en passant par Vigny en découleront une solennité et une sauvagerie de l'expression, avec des scansionnements jusqu'alors introuvés. Chateaubriand publie en 1836 une traduction de Milton en prose littérale au prix de certaines obscurités ou maladroites : « Souvent, s'en défend-il, en relisant mes pages, j'ai cru les trouver obscures ou traînantes : j'ai essayé de faire mieux. Lorsque la période a été debout *élégante* ou *claire*, au lieu de *Milton*, je n'ai rencontré que *Bitaubé* ; ma prose lucide n'était plus qu'une prose commune ou artificielle, telle qu'on en trouve dans tous les écrits communs du genre classique : je suis revenu à ma première traduction. » Et il ajoute : « Quand l'obscurité a été

¹⁶ Cité par T. Todorov, *op. cit.*, p. 191.

¹⁷ Voir Paul Valéry, *Œuvres*, éd. J. Hytier, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1371.

¹⁸ Louis-Sébastien Mercier, *Néologie* (1801), cité par Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 33.

¹⁹ Victor Hugo, « Réponse à un acte d'accusation », *Les Contemplations*, éd. S. Gaudon, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 267. Praticien et théoricien de la poésie-prose, Jean-Marie Gleize l'a pris au mot : *Les Chiens noirs de la prose*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2025.

²⁰ S. Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours*, éd. citée, p. 24-25.

invincible, je l'ai laissée : à travers cette obscurité on sentira encore le dieu²¹ ». Ce dieu n'est pas le seul génie de Milton : c'est également celui de la poésie faisant dérailler heureusement la prose vers la prose poétique, succession d'accidents au ralenti.

Poème et Épopée, petits poèmes en prose et petites épopées

Si l'invention du poème en prose il y eut en tant que chose, cette invention fut donc lente et laborieuse avant de prendre de la vitesse et de l'allant, collective avant d'être moteur de singularités buissonnières, porte-à-faux du théorique sur la pratique avant d'apparaître comme une pratique rétive aux arraisonnements théoriques : un objet formel résistant à la rection formaliste ou bien encore, ladite chose étant à la fois l'objet texte et le modèle que ce dernier transporte avec lui, une forme confondue avec sa résistance au formel²². La collocation de termes *poème en prose*, elle, a fait l'objet d'une invention et d'une certification plus résolues et localisées. Toute précaution prise avec ce genre d'outil, *Ngram Viewer*, fourni par *Google Books*, enregistre une forte ascension de la locution dans le corpus de langue française pour les années 1810-1830, puis une curieuse descente assez raide au cours des années 1840-1860, avant une constante remontée en flèche après 1875, le point culminant du siècle étant atteint au milieu des années 1890. Baudelaire, s'il n'est pas seul à la manœuvre, empoigne la barre en 1862 en donnant ses « petits poèmes en prose » pour une mosaïque d'impressions, une série de fragments garantis par leur discontinuité et la « commodité » que leurs combinaisons offrent au poète, qui les rédige, au directeur littéraire ou à l'éditeur, qui les trie, et au lecteur, qui peut les appréhender à son gré :

Mon cher ami, je vous envoie 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, alternativement et réciproquement. Considérez, je vous prie, quelles admirables commodités cette combinaison nous offre à tous, à vous, à moi et au lecteur. Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture ; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superfine. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. Dans l'espérance que quelques-uns de ces tronçons seront assez vivants pour vous plaire et vous amuser, j'ose vous dédier le serpent tout entier.

Et Baudelaire enrôle Houssaye avec ses pareils dans une entreprise qui est affaire de tous et de chacun, non d'un seul parmi les autres :

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme [*sic*] et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ?²³

Réservez ces soubresauts, ces ondulations, ces mouvements au moment où ils remanifesteront chez un James Joyce ou une Gertrude Stein. C'est le « nous » qui frappe à ce stade et le coup de force avec lequel Baudelaire cristallise une forme virtuelle autant que collective. L'objet du « miracle » en outre ? Celui d'une « prose poétique », sorte de marteau sans mètre, mais relativement pauvre au regard de l'appellation plus fière, bien qu'apparemment modeste, de « petits poèmes en prose », qui parlent de plus haut en guise de titre, comme intitulé, étiquette et affiche de légitimité. C'est, d'une part, qu'il y en a donc de grands ; et, d'autre part, que le poétique n'y est pas une décoration de la prose, non plus que la prose une dépendance du poétique : *poème en prose*, c'est-à-

²¹ Chateaubriand, *Le Paradis perdu* suivi de *Essai sur la littérature anglaise*, Paris, Garnier Frères, [sans date], p. xi.

²² Le poème en prose en langue française a fait l'objet de deux études approfondies. La première, désormais classique, est celle de Suzanne Bernard, susmentionnée ; la seconde est celle de Nathalie Vincent-Munnia, *Les premiers Poèmes en prose. Généalogie d'un genre dans la première moitié du XIX^e siècle* (Paris, Champion, 1996). Sur les débuts internationaux du genre, voir Mary Ann Caws & Michel Delville (ed.), *Beginnings of the Prose Poem: All Over the Place*, Boston, Black Widow Press, 2021.

²³ Baudelaire, « Lettre préface » à Arsène Houssaye (1862), *Œuvres complètes*, t. II, éd. citée, p. 843 et p. 843-844.

dire affirmation, avant démonstration en acte et par l'exemple, que le poétique peut être, sinon prosaïque, du moins en prose, sans rien perdre de sa poéticité.

Poème en prose : on n'a pas assez examiné ni suffisamment trouvé étrange cette collocation de mots. Personne, après Baudelaire, qui a hésité à ce sujet, mais pas bien longtemps, n'écrit *poésie en prose* ou *poésies en prose* ; c'est que le mot de *poème*, dans le lexique des poètes, des professeurs et des critiques, recouvre encore, au milieu du XIX^e siècle, le discours poétique à dimension mythologico-narrative, héritier de la vieille épopée qui jette ses derniers feux entre les années 1800 et les années 1860. Trois grandes épopées en prose ponctuent effectivement, en France, la survie du genre et son extinction : *Les Martyrs* de Chateaubriand (1809), *Salammbô* de Flaubert (1862) et *Les Chants de Maldoror* (1869). Jean Giono et Pierre Guyotat seuls retrouveront peut-être, au siècle suivant, cette poésie et cette sauvagerie. Entre-temps, les dés seront jetés ailleurs, du côté du grand « Poème » terminal de Mallarmé, ce terme étant retenu par lui, méticuleusement, afin de désigner le genre peut-être ouvert par une « tentative » qu'il prendra soin de situer, non sans imprévu et bifurcation, dans la ligne « de poursuites particulières et chères à notre temps, le vers libre et le poème en prose ». « On y évite le récit », en écrira-t-il (ce qui n'est pas tout à fait vrai), au profit d'un « emploi à nu de la pensée » et d'une « partition²⁴ » ; car, dans ce feu d'artifice stellaire et typographique, en effet et en définitive, « RIEN / N'AURA EU LIEU / QUE LE LIEU²⁵ ». Sans oublier, entre-temps, les « petites épopées », sérielles à leur façon, sous le signe générique desquelles Victor Hugo compose *La Légende des siècles* (1859-1883), comme s'il s'agissait de sauver du bain et du siècle de la modernité – il est vrai, magnifiquement – le bébé déjà bien chenu de la vieille épopée en alexandrins ou en décasyllabes²⁶. Et non sans mentionner, plus près de nous, pour la cocasserie de la chose, sirène contre sirène se noyant l'une et l'autre, *Le Chant du Styryène* de Raymond Queneau (1957), poème en alexandrins au sujet de la polymérisation sorti de la plume d'un tardif et parodique greffier de la poésie scientifique et du poème héroïque (« Ô temps, suspends ton bol, ô matière plastique »)²⁷ ; l'avait précédé, sur un ton semblable, une *Petite cosmogonie portative* (1960).

Ces derniers feux jettent des lueurs de désastre allant croissant à mesure que le modèle tombe en désuétude du début du premier Empire à la fin du second. Il faut pourtant aller y voir, en commençant avec *Les Martyrs*, trop beau tombeau de Pauline de Beaumont. Chateaubriand, on l'a dit, donnait *Atala* pour « une sorte de poème » : dans la langue du temps en effet, insistons-y, *poème* n'était pas exactement un synonyme de *poésie*. Un *poème* est de la poésie ; ce n'est pas, à proprement parler, *une* poésie. Poétiques tous deux assurément, le premier est proche de l'épopée ou plus généralement de la poésie discursive en tant que mise en récit, tout imbibée de merveilleux, des exploits ou des grandioses effondrements d'un héros ou d'une mêlée de héros, de dieux et de demi-dieux bataillant au-dessus du « bétail ahuri des humains » comme s'il s'agissait de mettre un plafond sur les communs où l'on se vide la tripe²⁸ ; la seconde recouvre l'expression rythmique d'une sensibilité et l'interlocution d'un moi avec un sujet – qui peut être un autre « moi », c'est-à-dire un « tu », ou quelque élément du monde à qui cette interlocution prête, en miroir du sujet, une « âme » qui lui renvoie la sienne –, avec une grande variété de thèmes ou de fonctions. Avant de se réduire au seul lyrisme, voire aux arcanes de « l'œuvre pure » où s'effectuerait « la disparition

²⁴ Mallarmé, « Observation relative au poème Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard » (*Cosmopolis*, 1897), *Œuvres complètes*, t. 1, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, 1998, p. 392 et p. 391.

²⁵ *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, *Œuvres complètes*, t. 1, éd. citée, p. 384-385.

²⁶ *Les Misérables* (1862) et *Les Travailleurs de la mer* (1866) ont été à leur manière, si l'on veut, des épopées en prose mettant en lumière des héros surhumains d'en bas, affrontés aux travers de la destinée sociale ou aux grandes forces de la nature. Rimbaud le voyait ainsi : « *Les Misérables*, soulignait-il, sont un vrai *poème* » (Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871, *Œuvres complètes*, éd. A. Guyaux, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 347).

²⁷ *Ce Chant* constitue le commentaire en voix off du court-métrage tourné par Alain Resnais, pour les Films de la Pléiade, sur commande de la société Péchiney spécialisée dans la fabrication des objets en plastique. Raymond Queneau, *Chêne et Chien* suivi de *Petite cosmogonie portative*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1969, p. 173.

²⁸ Mallarmé, « Le Guignon », *Poésies*, *Œuvres complètes*, t. 1, éd. citée, p. 5 ; et, pour la tripe soulagée, un quatrain gravé à même le plâtre du cabinet « à Valvins par Avon » (*ibid.*, p. 329).

élocutoire du poète²⁹ », la poésie, depuis la plus haute Antiquité, à ne mentionner qu'Hésiode, Empédocle, Épicure, Lucrèce ou Virgile, versifiait science et philosophie, technique et savoir-faire, circonstances et doléances, actualité et propagande, ce qu'elle continuera de faire jusqu'à la fin de l'âge classique. Après quoi s'imposeront séparation des sphères et purification des spécificités. Quand Hugo titrera *Littérature et philosophie mêlées* en 1834, ce mélange impliquera entre-temps dissociation de deux discours et univers en voie de spécialisation. Au sujet du style académique de Villemain, Baudelaire notera : « décidément, c'est un Delille en prose³⁰ », soit une fadeur de l'expression, certes, mais aussi, n'en doutons pas, un résidu de didactisme. Le principe de division du travail ne s'applique pas que dans la production des biens surveillée par une économie politique venue d'Adam Smith et relayée jusqu'à nous par tant de saint-simoniens passés dans les rangs du pouvoir ; c'est une loi de différenciation typique des microcosmes au sein d'un espace social en train de se complexifier. Rappelons au titre d'horizon rétrospectif à ces réaménagements dans lesquels trouvent place la « littérature » et la « poésie » dans leur sens moderne que, dans le « Système figuré des connaissances humaines » placé au seuil de l'*Encyclopédie*, la « Poésie », « sacrée » ou « profane », recouvrait sous la grande coupole de l'« Entendement » tous les arts de l'imagination.

L'auteur des *Martyrs* était allé comme voici, la corde au cou, au-devant de ses bourreaux, à la sortie de son épopée en prose :

Il ne me reste plus qu'à parler du genre de cet ouvrage. Je ne prendrai aucun parti dans une question si longtemps débattue ; je me contenterai de rapporter les autorités.

On demande s'il peut y avoir des poèmes en prose ? Question qui au fond pourrait bien n'être qu'une dispute de mots³¹.

Et de faire défiler à la barre de la défense Aristote en premier, « dont les jugements sont des lois », lequel « dit positivement que l'épopée peut être écrite en prose ou en vers »³² ; Denys d'Halicarnasse, ensuite, aux yeux de qui « un discours en prose ressemble à un beau poème » et « un poème et des chants lyriques peuvent ressembler à une prose oratoire » ; Strabon, consentant à « [confondre] de la même manière les vers et la prose » ; l'exemple du *Télémaque*, tout de suite homologué en tant que poème à la suite de *L'Odyssée*, et présenté par son éditeur Louis de Sacy, peu de temps après la mort de Fénelon, comme « un poème épique quoiqu'en prose ». Puis, à la barre de l'accusation : l'abbé Faydit et Nicolas Gueudeville, qui les premiers « contestèrent au *Télémaque* le titre de poème contre l'autorité d'Aristote et de leur siècle », « Voltaire et La Harpe [ayant entre-temps] déclaré qu'il n'y avait point de poème en prose : ils étaient fatigués et dégoûtés par les imitations que l'on avait faites du *Télémaque* ». Et, enfonçant le clou : « Mais cela est-il bien juste ? [...] Si le *Télémaque* n'est pas un poème, que sera-t-il ? Un roman ? Certainement le *Télémaque* diffère encore plus du roman que du poème, dans le sens où nous entendons aujourd'hui ces deux mots. » « Voilà, écrit-il, l'état de la question : je laisse la décision aux habiles » ; et il poursuit en rappelant

²⁹ « Crise de vers », *Divagations, Œuvres complètes*, t. II, éd. citée, p. 211. Sur cette peau de chagrin et cette purification, envisagées du double point de vue d'une histoire des formes et d'une sociogenèse de l'écriture poétique, voir P. Durand, *Poésie pure et société au XIX^e siècle*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Culture et Société », 2022.

³⁰ Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. II, éd. citée, p. 313. Virgile poudré des *Jardins* et d'une traduction en alexandrins de *L'Énéide*, Jacques Delille a traduit Milton dans le même mètre, en série avec ses propres poèmes didactiques.

³¹ Chateaubriand, première Préface aux *Martyrs* (1809), éd. citée, p. 40.

³² L'auteur des *Martyrs* cite Aristote en grec à partir d'une édition de 1645 où en effet « épopée » semble bien figurer au lieu d'« art de la parole ». Extrapolation douteuse. Et rien de plus faux en outre : nulle part l'auteur de la *Poétique* n'envisage la possibilité d'un poème épique *en prose* et moins encore lorsque, dans la section relative à l'épopée, il souligne que celle-ci est une « autre sorte d'imitation qui se fait par le récit en vers » ; Aristote souligne de surcroît, « quant au mètre [propre à l'épopée] », que « c'est l'usage qui le fit aboutir à ce qu'est notre mètre héroïque. En effet, s'il prenait à un poète l'idée de composer une récitation imitative dans un autre mètre ou dans des mètres variés, la chose semblerait tout à fait incongrue » (*Poétique*, éd. et trad. citées, chap. 23, 1459 a, p. 905 et chap. 24, 1460 a, p. 907).

ce qu'il avait écrit au sujet d'*Atala* (voir ci-dessus). Ultime coup de pied de l'âne envoyé par l'Enchanteur se réclamant d'Horace : il y a des « Muses inconnues sur l'Hélicon, qui n'ont point d'ailes, et qui vont à pied³³ ». Aiguillonnée de la sorte, la polémique fila bon train sur le but de l'ouvrage, la marche et la longueur du récit, la véracité historique de la fable, la pertinence du merveilleux chrétien mêlé au merveilleux païen, le caractère un peu trop voluptueux de la belle martyre chrétienne. L'auteur du *Génie du christianisme* y répliqua d'un trait avant d'aller au détail en suggérant que ses Aristarques de salon, étant du camp adverse, veulent le perdre auprès du parti prêtre : « des censeurs, qui rient sans doute en eux-mêmes quand ils se font les champions de l'autel, crient de toutes parts au scandale³⁴. » Et, bien sûr, entre en lice l'appellation non contrôlée de poème ou d'épopée en prose :

Je ne sais si je dois revenir sur la question de l'épopée en prose. Les littérateurs de toutes les opinions semblent l'avoir abandonnée, comme une inutile dispute de mots. Car il est certain que d'un côté [...] la prose n'est pas des vers, et que de l'autre, on ne peut anéantir l'autorité d'Aristote et l'exemple du *Télémaque*. Je renvoie le lecteur à la préface des premières éditions. [...]

Tout ceci soit dit, sans ôter à qui que ce soit le droit de courir sus aux *Martyrs*, comme épopée. Veut-on que ce soit un roman ? je le veux bien. Un drame ? j'y consens. Un mélodrame ? de tout mon cœur. Une mosaïque ? j'y donne les mains. Je ne suis point poète, je ne me proclame point poète, pas même littérateur, comme on me fait l'honneur de me nommer ; je n'ai jamais dit que j'avais fait un poème ; j'ai protesté et je proteste encore de mon respect pour les Muses. Rien ne m'enchanté comme les vers. Et n'ai-je pas passé une grande partie de ma jeunesse, à ranger deux à deux des milliers de rimes qui n'étaient guère plus mauvaises que celles de mes voisins ? Dans la suite, j'ai préféré un langage inférieur sans doute à la poésie, mais qui me permettait d'exprimer avec moins d'entraves l'enthousiasme que m'inspirent les sentiments des grands cœurs, les caractères élevés, les actions magnanimes, et le mépris souverain que j'ai voué aux bassesses de l'âme, aux petites intrigues de l'envie, et à ces affectations effrontées de courage été de noblesse, que dément à chaque pas une conduite servile³⁵.

Au vrai, ce dont témoigne cette polémique en ce qui nous regarde est que la prose épique des *Martyrs* appelle, dans le camp de ses détracteurs, une réprobation bien moins causée par un mélange de genres que de classes de textes. La prose est roturière, le poème est aristocratique ; et si la prose peut être de belle eau et de haute éloquence, elle tient des commodités de la conversation tandis que la poésie participe avec ses rites, ses rythmes et ses nombres de l'enthousiasme pris aux choses sacrées ou aux éléments surcodés d'un Verbe³⁶. Le petit vicomte un peu bossu s'est montré plus outrecuidant qu'en manque de goût ou de talent. Et il paraît de bonne guerre, en ce sens, que l'auteur des *Martyrs* renvoie pour finir ses habiles contradicteurs aux intrigues, servilités et affectations de toute coterie qui sont le lot d'une noblesse des lettres troquant pour des grandeurs de pure forme la petite vision qu'ils se font des choses de la littérature – une *littérature* qui est enfin arrivée avec sa dénomination par-delà le règne des Belles-Lettres. Loin des Velléda et des Demodocus qui sentent la poudre de riz et la couronne mortuaire fanée, le poème en prose se fera plus résolument Janus bifrons, dévoyé plus que déviant, dandy mal fagoté, à la fois artiste et

³³ *Ibid.*, p. 37-40.

³⁴ Préface de la troisième édition ou Examen des *Martyrs* (1810), *Œuvres romanesques et Voyages*, t. II, éd. citée, p. 43. Dans sa *Défense du Génie du christianisme*, Chateaubriand, qui se cite lui-même entre guillemets, avait déjà soulevé ce lièvre : « “Que les consciences timorées, disais-je, se rassurent ; ou plutôt qu'elles examinent bien, avant de s'alarmer, si les censeurs scrupuleux qui accusent l'auteur de porter la main à l'encensoir, qui montrent une si grande tendresse, de si vives inquiétudes pour la Religion, ne seraient point des hommes connus par leur mépris ou leur indifférence pour elle. Quelle dérision !” » (*ibid.*, p. 41-42). Chateaubriand rapporte cet acharnement, qui le mettait aussi en danger auprès du pouvoir impérial, à tel critique du *Télémaque* qui voulait perdre Fénelon auprès de Louis XIV (*ibid.*, p. 42).

³⁵ *Ibid.*, p. 91-92.

³⁶ S'interrogeant sur les « causes naturelles » de « la naissance de la poétique dans son ensemble », Aristote observait que « l'iambe est le plus “parlé” de tous les mètres. La preuve en est que dans le langage courant, quand nous conversons, nous en faisons des quantités, alors que les hexamètres y sont bien rares et nous font sortir du ton de la conversation » (*Poétique*, éd. et trad. citée, p. 880, 1448 a et p. 882, 1449 a).

chiffonnier, aristo et prolo, furtif et bruyant, bel étage au premier et mansarde dans les combles, plutôt côté rue que côté jardin. Faisant volontiers belle figure, il aura toujours un peu mauvais genre. C'est significativement en partant de là qu'Aloysius Bertrand présentera à son lecteur, en 1842, les pièces composées par Gaspard de La Nuit :

L'art a toujours deux faces antithétiques, médaille dont, par exemple, un côté accuserait la ressemblance de Paul Rembrandt, et le revers, celle de Jacques Callot. — Rembrandt est le philosophe à barbe blanche qui s'encolimaçonne en son réduit [...] et qui se consume à pénétrer les mystérieux symboles de la nature. — Callot, au contraire, est le lansquenet fanfaron et grivois qui se pavane sur la place, qui fait du bruit dans la taverne, qui caresse les filles de bohémiens, qui ne jure que par sa rapière et par son escopette, et qui n'a d'autre inquiétude que de cirer sa moustache³⁷.

Le terme de « fantaisie » aurait-il pu dispenser de la forgerie qui nous occupe ? C'est celui qu'avait retenu le même Bertrand pour sous-titre à son recueil. Hérité de la langue allemande et d'Hoffmann, il désigne, au XIX^e siècle, commente Henri Scepi, « toute œuvre d'art où domine la part de l'imagination libre, de l'invention inattendue et bizarre, bref de tout ce qui étonne et prend à contre-pied à la fois les normes de la réalité et les lois de l'harmonie classique³⁸ ». À la différence de *poème en prose*, cependant, *fantaisie* hésite entre le thématique et le rhématique, et l'on comprend que Baudelaire, si grand que fut son penchant pour la beauté du bizarre, ait opté pour le premier au détriment du second, attelage de genres disjoints plutôt que d'un contenu et d'une forme, neutre et par où disponible à toute expérience esthétique, plutôt que rattaché à un romantisme jouant les prolongations. Viendront, dans un autre registre, les *Illuminations* de Rimbaud certifiées par Verlaine. « Essais de poésie lyrique en prose, dans le genre de *Gaspard de la Nuit* », note Baudelaire en février 1861 au sujet d'un recueil de *Poèmes nocturnes* qu'il promet avec d'autres écrits pour rembourser un de ses créanciers. C'est la première mention sous sa plume du chantier des « petits poèmes en prose », dont l'appellation n'est donc pas encore fixée à cette date³⁹. « Je me suis résigné à être moi-même⁴⁰ », confiera-t-il fin décembre à Houssaye, après avoir renoncé à prolonger au risque du « pastiche » le « point de départ » trouvé dans *Gaspard de la Nuit*.

Revenons une dernière fois au vicomte hérissé d'échardes. Roman, drame, mélodrame, mosaïque : à cela, dit-il, il aurait aisément consenti s'il fallait loger à toute force *Les Martyrs* dans la casse typologique des genres. *Mosaïque* est bien vu pour l'espèce de centon qu'il a composé : à ce terme il faudra revenir plus loin. *Roman* ne l'est pas moins, non seulement en ce que le roman, annoncé sous ce rapport par *Don Quichotte* et *Robinson Crusoé*, a toutes les qualités requises pour s'imposer comme la forme moderne de l'épopée – transposée du vers à la prose et de la geste des héros aux gestes de l'homme ordinaire –, mais aussi pour ce que le développement du poème en prose ne sera pas séparable, objectivement, de l'ascension que connaît le réalisme romanesque des années 1840 aux années 1880. « Roman-poème⁴¹ », avait tranché Sainte-Beuve en 1862 au sujet de *Salammbô*, en pleine querelle suscitée par la nouvelle œuvre de Flaubert. « Long poème en prose dont les six premiers chants seuls furent écrits⁴² », notera Remy de Gourmont au sujet des *Chants de Maldoror*. Une chose est sûre en tout cas : c'est aux « ficelles du roman » et singulièrement du roman-feuilleton, entre Eugène Sue et Ponson du Terrail, qu'Isidore Ducasse ayant enfin trouvé sa « formule définitive » dira vouloir recourir au moment d'embrayer le sixième des *Chants de Maldoror*,

³⁷ Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, éd. M. Milner (1980) et H. Scepi, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus Classiques », 2011, p. 29.

³⁸ Henri Scepi, dossier de *Gaspard de la Nuit*, éd. citée, p. 213.

³⁹ Baudelaire, Lettre à Armand du Mesnil, 9 février 1861, *Correspondance*, t. II, éd. Cl. Pichois et J. Ziegler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 128.

⁴⁰ Baudelaire cherche avec cette lettre à obtenir l'appui de l'influent Houssaye pour sa candidature à l'Académie, expérience sociologique, sans espoir de succès comme il le sait, mais « [en prenant] plaisir à [se] faire *bouc* [émissaire] pour tous les infortunés hommes de lettres » (*Correspondance*, t. II, éd. citée, p. 207-208).

⁴¹ Sainte-Beuve, dossier « La Querelle de *Salammbô* », dans Gustave Flaubert, *Œuvres complètes*, t. III, éd. Cl. Gothot-Mersch et al., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, p. 961.

⁴² Remy de Gourmont, *Le Livre des Masques* (1896-1898), Paris, Mercure de France, 1921, p. 140.

donné d'entrée, dans une « préface hybride », pour le prototype d'une suite de romans à venir, de la même façon que les « prosaïques morceaux » des *Poésies* dudit Ducasse seront annoncés en tant que spécimens et prémisses d'une série à « [écrire] dans la suite des âges⁴³ » :

Désormais les ficelles du roman remueront les trois personnages nommés plus haut : il leur sera ainsi communiqué une puissance moins abstraite. [...] Aujourd'hui, je vais fabriquer un petit roman de trente pages : cette mesure restera dans la suite à peu près stationnaire. Espérant voir promptement, un jour ou l'autre, la consécration de mes théories acceptée par telle ou telle forme littéraire, je crois avoir enfin trouvé, après quelques tâtonnements, ma formule définitive. C'est la meilleure : puisque c'est le roman ! Cette préface hybride a été exposée d'une manière qui ne paraîtra peut-être pas assez naturelle, en ce sens qu'elle surprend, pour ainsi dire, le lecteur, qui ne voit pas très-bien où l'on veut d'abord le conduire ; mais, ce sentiment de remarquable stupéfaction, auquel on doit généralement chercher à soustraire ceux qui passent leur temps à lire des livres ou des brochures, j'ai fait tous mes efforts pour le produire. En effet, il m'était impossible de faire moins, malgré ma bonne volonté : ce n'est que plus tard, lorsque quelques romans auront paru, que vous comprendrez mieux la préface du renégat, à la figure fuligineuse⁴⁴.

Passé le cap de cette « préface », des *chapitres* succéderont donc aux *strophes* des Chants précédents. Ainsi sera assuré le passage du poème épique à la prose romanesque. Mais s'il est vrai que la danse de séduction criminelle de Maldoror autour de Mervyn tient d'un roman rocambolesque, il n'est pas moins frappant de voir le premier chapitre dudit roman prendre la tournure, non d'un simple décor contemporain apporté à l'action, mais d'un poème en prose qui, aux « soubresauts de la conscience » d'un Baudelaire, conjuguerait déjà les « hallucinations simples » d'un Rimbaud :

Les magasins de la rue Vivienne étalent leurs richesses aux yeux émerveillés. Éclairés par de nombreux becs de gaz, les coffrets d'acajou et les montres en or répandent à travers les vitrines des gerbes de lumière éblouissante. Huit heures ont sonné à l'horloge de la Bourse : ce n'est pas tard ! À peine le dernier coup de marteau s'est-il fait entendre, que la rue, dont le nom a été cité, se met à trembler, et secoue ses fondements depuis la place Royale jusqu'au boulevard Montmartre. Les promeneurs hâtent le pas, et se retirent pensifs dans leurs maisons. Une femme s'évanouit et tombe sur l'asphalte. Personne ne la relève : il tarde à chacun de s'éloigner de ce parage. Les volets se referment avec impétuosité, et les habitants s'enfoncent dans leurs couvertures. On dirait que la peste asiatique a révélé sa présence. Ainsi, pendant que la plus grande partie de la ville se prépare à nager dans les réjouissances des fêtes nocturnes, la rue Vivienne se trouve subitement glacée par une sorte de pétrification. Comme un cœur qui cesse d'aimer, elle a vu sa vie éteinte. Mais, bientôt, la nouvelle du phénomène se répand dans les autres couches de la population, et un silence morne plane sur l'auguste capitale. Où sont-ils passés, les becs de gaz ? [...] ⁴⁵

Pour déconcertante et parodique qu'elle soit, la formule de Ducasse est efficace. Une conjonction du poétique et du romanesque y est indicative de certaines des propriétés du poème en prose moderne. Né par et pour la presse assurément, non moins que d'une translation à même le poétique du tableau de genre, d'une aperception pré-sociologique et d'un réalisme de la vision, de préférence en milieu urbain, caractéristiques des « romanciers du réel » tels que les a appelés Jacques Dubois⁴⁶. Morceaux de vie, impressions fugitives ou forages du regard, saisie du particulier comme reflet de totalités ou du tout comme extrapolation du plus mince indice, rhétorique fétichiste : c'est par bien des aspects que le poème en prose, à partir de Baudelaire en tout cas, intègre au poétique, en l'y décomposant, la grande narrativité du roman réaliste hésitant lui-même entre construction panoramique étalée sur plusieurs générations et reportage très local dans différents lieux et milieux. Les « petits poèmes en prose » de Baudelaire, non seulement comme pendant des *Fleurs du mal*, mais aussi comme équivalent, médié par une vision romanesque « sans

⁴³ Isidore Ducasse, *Poésies* I, dans Lautréamont, *Œuvres complètes*, éd. J.-L. Steinmetz, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 259.

⁴⁴ [Isidore Ducasse], *Les Chants de Maldoror*, VI, 2, *Œuvres complètes*, éd. citée, p. 221 et p. 223.

⁴⁵ *Les Chants de Maldoror*, VI, chapitre 1, éd. citée, p. 226.

⁴⁶ Jacques Dubois, *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, coll. « Points Lettres », 2000.

intrigue superflue⁴⁷ », des « petites épopées » de Hugo, médiatrices du mythologique et du biblique ? Rien n'interdit de le penser : il y a des mixages par homologie qui se font par-dessus les frontières entre les genres et les esthétiques. En 1863, Ivan Tourgueniev ferme son recueil de nouvelles, *Premier amour*, sur une série de « poèmes en prose », un peu comme Nerval avait refermé ses *Filles du feu* avec les douze sonnets des « Chimères », semblables aux coups d'un minuit et aux syllabes d'un alexandrin.

Pour Jean-Pierre Bertrand, le lien entre poème en prose et écriture romanesque est logé au cœur de la modernité du genre, lequel repose avant tout sur sa relation spécifique au langage et de ce langage au monde. Et de mettre en relief la parution initiale du *Spleen de Paris* sur le mode du feuilleton de presse selon « un montage de poèmes numérotés de I à IX et titrés comme des chapitres de roman, avec de potentielles logiques narratives » : « L'étranger », « Le désespoir de la vieille », « Le confiteur de l'artiste », « Un plaisant », « La chambre double », « Chacun la sienne », « Le fou et la Vénus », « Le chien et le flacon » et « Le mauvais vitrier », le tout couronné par la mention « La suite à demain ». « Tout cela réfère implicitement à du romanesque », conclut-il, « et déjà s'inscrit très clairement le parti pris d'une poésie résolument prosaïque, dépossédée de son aura lyrico-romantique⁴⁸ ». Dans tout cela il y a aussi, pourrait-on ajouter, un peu de la fable et de la caricature, mais après tout le roman ne constitue-t-il pas, comme à sa façon le poème en prose baudelairien, une transposition de la fable dans le siècle de la photographie ? Et rien n'interdit de penser que Baudelaire, en 1862, anticipe le reportage sous sa forme à la fois la plus noble (aller au cœur des choses) et la plus roturière (porter le fer dans les plaies ordinaires). Alors que *Le Petit Journal* part à la conquête du grand lectorat populaire avec un mélange de « petit reportage » et de fait divers, de chronique judiciaire et de roman-feuilleton conservateur, le poète pratique déjà à sa manière un reportage faisant « jaillir » « d'une réalité pesante », ainsi qu'un Albert Londres le fera à plus grande échelle, « l'instantané poétique, l'image transposée par son regard » – à moins que le journaliste de combat, « poète rentré [métamorphosant] le rapport ou le compte rendu guindé en prose poétique », n'apparaisse sous cette effigie à Francis Lacassin qu'avec la caution rétrospective du poète⁴⁹. Au demeurant, c'est du conte et mieux encore de la nouvelle, c'est-à-dire d'une narration à laquelle la brièveté confère portée morale ou valeur de diagnostic, que le poème en prose se rapproche le mieux. Et probablement le rapport entre fiction réaliste et poème en prose tient-il moins d'une conjonction entre deux ensembles que de leur inclusion commune au sein d'une configuration historique et sociale faite de formes d'existence et de fantasmagories diverses, à commencer par celles de la marchandise et de la technologie. Un poème du *Spleen de Paris* tel que « La perte d'auréole » en est très certainement la manifestation emblématique. La rhétorique du siècle littéraire dans ce qu'il aura de meilleur et de plus réactif après 1850 ira de toute façon aux figures de la contiguïté et aux syntaxes discontinues, tant dans l'ordre du roman artiste que dans celui de la poésie symboliste.

Une dimension du poème en prose mérite d'être mise à l'avant-plan sous ce même rapport. Plus réflexive, elle touche à la place centrale du langage dans la définition de la modernité inhérente à ladite exoforme. Avec celle-ci le la littérature voit son centre de gravité se déplacer d'une autre façon vers une conscience des moyens qui sont les siens, en suivant une pente autotélique ajustée, par une causalité très circulaire, à l'autonomisation du champ littéraire franco-parisien et plus spécifiquement, à l'intérieur de celui-ci, au retournement croissant que le poétique y connaît sur lui-même dans ses régions apparemment les plus libres de toute adhésion aux réalités sociales. Ici comme ailleurs, le social expulsé par la porte revient par les fenêtres ; et peut-être le poème en prose, avec ses thèmes volontiers misérabilistes et son attention aux contingences de la vie la plus ordinaire, peut-il être considéré comme un des vecteurs d'un tel retour du refoulé – à l'image des

⁴⁷ Baudelaire, Lettre-préface à A. Houssaye, *Le Spleen de Paris*, éd. citée, p. 843.

⁴⁸ Jean-Pierre Bertrand, *Inventer en littérature. Du poème en prose à l'écriture automatique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2015, p. 143.

⁴⁹ Francis Lacassin, « Avant-propos de l'éditeur », Albert Londres, *L'Homme qui s'évada*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », série « L'appel de la vie », 1975, p. 6-7.

cheminots voulant traverser le jardinet de Valvins que Mallarmé met en scène dans un de ses textes les plus saisissants⁵⁰. Selon Jean-Pierre Bertrand, c'est « en faisant du dispositif langagier de la poésie l'enjeu de toute la littérature à venir » que le poème en prose « a doté l'écrivain bourgeois d'une écriture de la négativité, symétriquement à ce qui s'est passé au même moment avec Flaubert pour le roman⁵¹ ». Ce diagnostic trouve son répondant chez Huysmans qui, à travers la figure très fleurie de Jean Floressas Des Esseintes, dans *À rebours*, exprime sa dilection toute particulière à l'endroit d'une forme capable de « 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 ». Mieux encore : « le poème en prose représentait, pour des Esseintes, le suc concret, l'osmazôme de la littérature, l'huile essentielle de l'art⁵². » En écho à l'obsession du « concentré » que bien des commentateurs ont repérée chez Huysmans – et qui trouve une manière d'« à rebours » parodique dans le mode d'alimentation auquel doit se résoudre son héros à la fin –, le poème en prose s'y affirme comme une écriture resserrée, allusive, volontiers allégorique, plus apte peut-être que le roman à formuler une modernité en quête de formes allégées, aussi substantielles pourtant que les formes canoniques⁵³.

Un quart de siècle plus tard, Max Jacob – de même que Blaise Cendrars de son côté – s'emparera du roman populaire pour en faire une des sources d'inspirations de son *Cornet à dés*. « Le minuscule, c'est l'énorme », écrit-il dans son « Poème dans un style qui n'est pas le mien » dédié à Rimbaud. Comme le souligne Jonathan Monroe en recourant à une métaphore pré-cinématographique, « dans le monde de la “camera obscura” figuré dans les textes de Jacob, où ce qui est petit peut devenir très grand et où l'importance relative généralement attribuée à l'esthétique et au politique est inversée, un poème en prose peut être aussi grand qu'un roman⁵⁴ ». C'est à Joyce qu'il reviendra de réaliser pleinement ce projet huysmansien quand il se mettra en possession d'une forme susceptible de l'affranchir « des contraintes de la versification traditionnelle » au point de déclarer à William Butler Yeats, rencontré dans le fumoir d'un restaurant dublinois en 1902, en reprenant presque mot pour mot à cette occasion la définition de Baudelaire, avoir mis au point « une forme d'écriture si souple qu'elle pourrait épouser les mouvements mêmes de l'esprit⁵⁵ ». L'auteur d'*Ulysse* s'attachera plus tard à un recyclage de ses « épiphanies » en prose pour les fondre dans l'architecture narrative de ses romans, en extrayant de leur terreau d'origine – l'expérience vécue, immédiate, forcément fragmentaire – des éclats de parole que la fiction viendra comme recharger de sens.

Le vers est dans la prose, la prose est dans le vers

Les définitions évoquées jusqu'ici ont en commun de rétablir, semble-t-il, l'idée d'une essence lyrique du poétique. Elles tendent à assujettir le poème en prose à une catégorie-mère, celle d'un *archi-genre*, pour reprendre le modèle aristotélicien d'un Gérard Genette⁵⁶, auquel chaque avatar de cette forme singulière appartiendrait peu ou prou, comme pour mieux s'en écarter au gré des idiosyncrasies de ses représentants et des idiomes esthétiques des mouvements, des groupes et des sous-groupes qui s'en emparent.

⁵⁰ Mallarmé, « Conflit », *Poèmes en prose, Œuvres complètes*, t. I, éd. citée, p. 434-438.

⁵¹ J.-P. Bertrand, *op. cit.*, p. 136.

⁵² Joris-Karl Huysmans, *À rebours, Œuvres*, éd. A. Guyaux et P. Jourde, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2019, p. 695 et p. 696.

⁵³ Le romancier a donné des poèmes en prose, préfacés en un geste assez ironique par un sonnet en vers : *Le Drageoir aux épices* suivi de *Croquis parisiens*, éd. J.-P. Bertrand, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2019 (p. 45). Voir *Huysmans, ou comment extraire la poésie de la prose* (J. Solal dir.), Paris, Minard, *Revue des Lettres modernes*, 2015.

⁵⁴ Jonathan Monroe, *A Poverty of Objects: The Prose Poem and the Politics of Genre*, Ithaca, Cornell University Press, 1987, p. 173 [nous traduisons] ».

⁵⁵ Richard Ellmann, *James Joyce*, Oxford, Oxford University Press, 1982, p. 106 [traduit par nous].

⁵⁶ Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.

En 1947-1948, la position d'un Sartre à ce sujet apparaîtra prisonnière d'une vision toute classique de la distribution des genres et des substances formelles. L'opposition du poète et du prosateur, de la fusion communiale avec le monde et de la communication entre les hommes étonne d'autant plus que, ce faisant, Sartre restreint les moyens de l'engagement non moins que leur rayon d'intervention ; au prix, également, de leur respective essentialisation alors que, prose ou poésie, rien n'interdit de penser que, sous quelque genre qu'elle se manifeste en texte, l'existence aussi ne précède l'essence. Il y a de la provocation dans cette posture presque contre-existentialiste, ainsi qu'un parti-pris tout ensemble politique et poétique au sens d'Aristote. La montée en force du roman et de la philosophie sur le marché éditorial et le marché des lecteurs s'est faite aux dépens de la poésie et des « méditations » qui sont, depuis Lamartine, son lot et l'expression de sa fadeur au regard d'une prose romanesque de plus en plus conquérante et victorieuse à tant d'égards, de Balzac à Proust et de Stendhal à Céline. Breton considéra l'œuvre de Joyce avec une inquiète perplexité et c'est d'en haut, car déjà de loin, qu'il regardera les abstrus agencements des « nouveaux romanciers » des années 1950 ; l'extinction du symbolisme, la mort prématurée d'Apollinaire ont donné libre champ à d'autres aventures littéraires et à une prose romanesque ou bien cubiste et simultanée, ou bien polymorphe et polyphonique, ou bien encore objectale et abstraite. Admirateur de Dos Passos et de Faulkner, Sartre, en même temps, fait comme si la prose n'avait pas été fécondée par la poésie ou si la poésie avait définitivement perdu la partie. Engager la peinture, la musique, la sculpture est inimaginable ; pourtant cela s'est vu et continue de se voir, pour le meilleur et pour le pire. Sartre feint qu'il n'en est rien, imbu d'une fracture commode, car désagréable aux lettrés à qui il s'adresse, entre le langage pris pour objet et le langage pris comme moyen, le beau pris en fait de sujet et le beau pris en fait de surcroît de la forme sur l'idée. « L'écrivain, au contraire [du peintre ou du musicien], écrit-il, c'est aux significations qu'il a affaire. Encore faut-il distinguer : l'empire des signes, c'est la prose ; la poésie est du côté de la peinture, de la sculpture, de la musique. » Le poète n'est donc pas un écrivain, du moins s'y refuse-t-il. La poésie, en effet, ne se sert pas des mots comme la prose. « Et même elle ne s'en sert pas du tout, je dirais plutôt qu'elle les sert. Les poètes sont des hommes qui refusent d'utiliser le langage⁵⁷. » Voilà qui plonge dans l'oubli qu'assurent les trop grandes catégorisations, tant d'usages discursifs du poétique, d'épigrammes et de dithyrambes avec tant de pénibles versifications patriotiques, misérabilistes ou religieuses. Sartre ne manquera pas pourtant de voir en Mallarmé une figure de l'engagement total⁵⁸. Mais on voit bien de quoi il s'agit en 1948 : non d'une linguistique ou d'une phénoménologie contrastées du verbe et de la parole, mais d'une insurrection contre les pommadés de jadis et de naguère qui, au fond, tout en dédaignant d'y aller, se verraient bien comme actifs, tout compte fait, dans les batailles morales et politiques. En retournant le gant, Valéry déjà disait, symétriquement, qu'« au contraire [de la prose], le poème ne meurt pas pour avoir servi ; il est fait expressément pour renaître de ses cendres et redevenir indéfiniment ce qu'il vient d'être⁵⁹ ». Sous cet angle réduit, le poète est par conséquent, et comme par consentement, du côté des mots en tant que choses :

L'homme qui parle est au-delà des mots, près de l'objet ; le poète est en deçà. Pour le premier, ils sont domestiques ; pour le second, ils restent à l'état sauvage. Pour celui-là ce sont des conventions utiles, des outils qui s'usent peu à peu et qu'on jette quand ils ne peuvent plus servir ; pour le second, ce sont des choses naturelles qui croissent naturellement sur la terre comme l'herbe et les arbres⁶⁰.

Cinq plus tard, « Qu'est-ce que la littérature ? » allait connaître et trouver sa réplique, aux deux sens du terme, dans *Le Degré zéro de l'écriture* (1953). On y lit et on y voit notamment ceci, dans une section relative à l'« écriture poétique » :

⁵⁷ Jean-Paul Sartre, « Qu'est-ce que la littérature ? », dans *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948, p. 63-64.

⁵⁸ J.-P. Sartre, *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*, éd. A. Elkaïm-Sartre, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1986.

⁵⁹ P. Valéry, *Propos sur la poésie*, éd. citée, p. 1373.

⁶⁰ J.-P. Sartre, « Qu'est-ce que la littérature ? », éd. citée, p. 64.

Aux temps classiques, la prose et la poésie sont des grandeurs, leur différence est mesurable ; elles ne sont ni plus ni moins éloignées que deux nombres différents, comme eux contiguës, mais autres par la différence même de leur quantité. Si j'appelle prose un discours minimum, véhicule le plus économique de la pensée, et si j'appelle a, b, c, des attributs particuliers du langage, inutiles mais décoratifs, tels que le mètre, la rime ou le rituel des images, toute la surface des mots se logera dans la double équation de M. Jourdain :

$$\text{Poésie} = \text{Prose} + a + b + c$$

$$\text{Prose} = \text{Poésie} - a - b - c$$

D'où il ressort évidemment que la Poésie est toujours différente de la Prose. Mais cette différence n'est pas d'essence, elle est de quantité. Elle n'attente donc pas à l'unité du langage, qui est un dogme classique. On dose différemment les façons de parler, ici, prose ou éloquence, là, poésie ou préciosité, tout un rituel mondain des *expressions*, mais partout un seul langage, qui réfléchit les catégories éternelles de l'esprit. La poésie classique n'était sentie que comme une variation ornementale de la Prose, le fruit d'un *art* (c'est-à-dire d'une technique), jamais comme un langage différent ou comme le produit d'une sensibilité particulière. Toute poésie n'est alors que l'équation décorative, allusive ou chargée, d'une prose virtuelle qui gît en essence et en puissance dans n'importe quelle façon de s'exprimer⁶¹.

Sartre n'est pas sans doute le Monsieur Jourdain dont Barthes, qui donnera pour sa part *L'Empire des signes*, se moque à son tour. L'enjeu soulevé par celui-ci est double, étant aussi de réagir à celui-là dans un acte de protestation et de prolongement. Sartre avait défini la prose comme engagement et transitivité, la poésie comme intransitivité sans ressort ni ressaut possibles vers le monde ; car, en prenant les mots pour des choses, les poètes s'excluent du monde où l'ordre des choses ouvragées par l'homme peut, par une dialectique de forces opposées, entraîner des mots d'ordre libérateurs ou des résistances aux facteurs de désordre. Barthes prend pour question de savoir si l'intransitivité du discours poétique moderne n'en peut pas moins être tenue pour une forme particulière et peut-être particulièrement radicale d'engagement. Il s'agit, pour lui, de discerner et de décider s'il existe une *écriture* poétique, au sens qu'il donne à l'« écriture » distinguée de la « langue » et du « style » : non pas seulement comme succession de courants esthétiques à travers le temps, ni entrechoc d'esthétiques diverses dans un état donné de l'espace poétique, ce qui tombe sous le sens, mais en supposant que l'invention poétique moderne, à partir de Baudelaire ou de Mallarmé ou de Rimbaud, pourrait être porteuse d'un pouvoir d'intervention politique *avec ses propres moyens*. Ajoutons, quant à nous, qu'il s'agirait également de savoir si la forme retournée vers elle-même est encore susceptible d'un engagement sur un terrain qui serait soit extérieur à elle – objet, si l'on veut, d'un engagement direct ou de premier ordre –, soit établi selon un rapport d'inclusion de celle-ci dans celui-là – objet alors d'un engagement indirect ou de second ordre, voulant que la forme recroquevillée à l'intérieur de ses contours rejaillisse vers le monde à travers le rapport qu'elle entretient avec son propre espace historique et son propre périmètre social. La première direction serait ou bien, presque toute déclarative, celle de la poésie politique d'un d'Aubigné, avant Barbier et Hugo, ou de la poésie hautainement apolitique d'un Leconte de Lisle, auteur de *Poèmes antiques* et de *Poèmes barbares*, non de *Poésies* tantôt antiques, tantôt barbares (*ordo ab chao*) ; ou bien celle, variablement cryptée mais toujours provocante, d'un Rimbaud chez qui l'« expression », « égarée au possible⁶² », tient d'une insurrection contre l'ordre politique et social ambiant, avant de se retourner en protestation contre l'ordre poétique lui-même, puis de plonger *in fine* dans le silence, pour aller voir ailleurs et passer à autre chose (*chao ab ordo*). La deuxième direction serait celle d'un Mallarmé et, sur un mode mineur, d'un Jarry : transformer la langue instrumentale et l'instrument du livre en un « instrument spirituel » à l'intérieur duquel « tout, au

⁶¹ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), *Œuvres complètes*, t. I, éd. É. Marty, Paris, Seuil, 1993, p. 161.

⁶² Arthur Rimbaud, « Alchimie du verbe », *Une saison en enfer* (1873), *Œuvres complètes*, éd. A. Guyaux, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 267

monde » viendrait s'abolir et rebondir⁶³ ; creuser au creux du sens, entre formes et formalités, l'espace vacant susceptible d'assurer la relance à l'infini des résonances et des significations ; se tenir à l'écart et à l'abri de toute préoccupation immédiatement politique afin de présenter à « l'interrègne » républicain, au moyen d'un « concept trop vierge⁶⁴ », l'explosion d'une pureté, en fait de dernier hommage que les poètes adeptes de « l'action restreinte⁶⁵ », « minorité » *instituée* « à côté » ou au sein de la majorité, ont à rendre à la grande fiction sur laquelle se trouvent fondés et l'État et la Société – fiction nécessaire à leur stabilité à l'un comme à l'autre dans des esprits que la disparité des opinions et des intérêts tend à dresser les uns contre les autres, non sans qu'ils soient à leur insu « d'accord, au moins, que ce à propos de quoi on s'entre-dévore, compte⁶⁶ » (*chao ab chao* ou autre *ordo ab chao*).

Au lecteur ces considérations paraîtront peut-être intempestives et de nature à l'éloigner du cœur de notre propos. Il y va pourtant de propriétés qui tiennent au plus central du poème en prose entendu soit comme genre hybride, soit comme forme traversant d'autres formes, soit enfin comme contenu informe comportant, à l'image des petites vieilles crochues de Baudelaire, le souvenir d'anciennes promesses de bonheur. À rendre bancale la distinction de la prose et de la poésie, le poème en prose ne tire pas seulement un boitement particulier, et notamment le mixte d'ironie et de compassion qui est très sensible chez ses premiers grands représentants, Bertrand, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud ; il conjugue, ou du moins semble-t-il en condition de le faire, les propriétés des deux genres sans leurs déféctuosités respectives, mais aussi des deux grandes classes de textes que la démarcation de ces genres tient en principe doublement séparées l'une de l'autre. Le prosaïsme n'est condamnable que dans la poésie versifiée : Coppée en a tiré profit avant d'en faire les frais (« C'est le petit garçon qui descend du cinquième ») ; la poésie sans vers l'admet comme incongruité féconde et révélatrice, forme plus ou moins accidentelle et prophétique de tel événement saisi dans le continuum d'un réel passé au filtre d'une sensibilité ; et l'on sait que la présence du vers compté dans la prose est une marque toujours un peu ridicule d'un langage trop gourmé. Le poème – entendons ici le poétique – est certes « conquis sur le langage », « le sens » et « l'intonation réaliste⁶⁷ », ainsi que Malraux l'a observé, loin d'être seul en ce cas. Les formes de vision réalistes que le poème en prose enregistre volontiers, les assauts de trivialité dont il peut être vecteur, la souplesse de son articulation discursive ne lui confèrent pas moins un peu de la transitivité de la prose narrative et, avec celle-ci, un pouvoir de transcrire, dictées ou signifiées par la sensibilité d'un rapporteur qui est d'abord le témoin d'un événement réel ou imaginaire, les positions et les prises de position du poète, si ambiguës et confuses que puissent être celles-ci. Sa fluidité logique, les discontinuités qui le caractérisent, les hallucinations, tantôt simples, tantôt complexes, dont sa rhétorique se nourrit lui apportent bien plus que l'ornementation des figures imposées avec quoi la poésie fait parade dans sa chorégraphie la plus banale. Ces porte-à-faux du texte sur le discours, c'est-à-dire les faits de rupture et de rebours agissant sur la linéarité et la transparence communément dévolues à la prose, font une grande part de son prix et de sa résistance aux horizons d'attente formels régissant le paysage littéraire. Et, à l'inverse, la prise du prosaïque sur le poétique peut bien lui conférer, dans les meilleurs des cas, la ductilité et la capacité de capter, sans les figer, les « soubresauts de la conscience » dont parle Baudelaire. Le poème en prose gagne de la sorte sur les deux tableaux et, associé plus ou moins par la bande aux deux grandes tendances littéraires du XIX^e siècle, romanciers du réel et poètes de la modernité, il s'est trouvé prêt, à l'heure approchante des premières avant-gardes, pour fournir aux expérimentateurs et explorateurs de tous bords, à côté du vers libre, du courant de conscience et des feux d'artifice typographiques, une technologie de l'imagination accordée au merveilleux d'un nouveau siècle. Chateaubriand, tourné vers le temps de Fénelon et Milton, « a monté ses machines épiques, écrivait Albert Thibaudet, au

⁶³ Mallarmé, « Le livre, instrument spirituel », *Divagations, Œuvres complètes*, t. II, éd. citée, 224.

⁶⁴ Mallarmé, *La Musique et les Lettres, Œuvres complètes*, t. II, éd. citée, p. 71.

⁶⁵ Mallarmé, « L'action restreinte », *Divagations*, éd. citée, p. 215-218.

⁶⁶ Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, éd. citée, p. 72-73.

⁶⁷ André Malraux, *L'Homme précaire et la littérature*, Paris, Gallimard, 1977, p. 234-235.

moment où les vraies machines allaient transformer le globe⁶⁸. » Les petits poèmes en prose seront montés par Baudelaire et ses premiers successeurs au moment où ces machines, ayant déjà bien transformé ce globe, seront en bonne voie d'entrer dans l'âge de leur propre fiction.

Sur quelques propriétés exoformelles du poème en prose

Nombreuses sont les définitions du poème en prose qui tentent de circonscrire la singularité de cette forme par négation ou une suite de décalages : elle n'est ni versifiée ni strictement narrative ; elle emprunte, à la poésie, autonomie, concision et intensité expressive et, à la prose, absence de segmentation métrique et disposition typographique. Le poème en prose se voit le plus souvent défini par contraste avec d'autres formes limitrophes – le « vers libre », la « prose poétique » ou tel « morceau de bravoure » extrait d'un roman – et par la netteté de ses contours, sa densité, sa brièveté. Le critique Martin Gray y voit un « court texte de prose poétique qui, à la manière du lyrique, se caractérise par son langage orné et imagé, mais sans les contraintes du vers⁶⁹ ». La *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, quant à elle, livre la définition suivante :

POÈME EN PROSE. Une composition pouvant posséder certaines ou toutes les caractéristiques du poème lyrique, à ceci près qu'elle est disposée – bien que non conçue – sous forme de prose. Elle se distingue de la prose poétique par sa brièveté et sa compacité, du vers libre par l'absence d'alinéas versifiés, et d'un court passage en prose par des rythmes plus marqués, des effets sonores, des images, une densité d'expression généralement plus prononcée. Elle peut même contenir des rimes internes ou des segments métriques. Sa longueur varie généralement d'une demi-page (un ou deux paragraphes) à trois ou quatre pages, soit celle d'un poème lyrique moyen. Au-delà, la tension et l'impact s'émeussent, et elle devient — plus ou moins poétique — de la prose. Le terme « poème en prose » a été appliqué de manière irresponsable à tout, de la Bible à un roman de Faulkner, mais il ne devrait désigner qu'une forme artistique hautement consciente d'elle-même (parfois même auto-consciente)⁷⁰.

Ainsi se trouvent soulignées de nouveau la nature liminale et la posture limitrophe du poème en prose, qui opère non par telle forme hybride au sens d'un simple croisement, mais par tel objet situé à l'intersection de régimes discursifs et animé par une sorte de tension entre disposition typographique, économie rythmique et régime de l'adresse. Une forme dont le centre de gravité serait situé en dehors de lui-même ou, si l'on veut, qui existerait et se ferait sentir dans sa relation à d'autres formes constituées. L'accent mis sur les conditions de tension et d'impact du genre trouve écho dans la notion de « situation » développée par Max Jacob. Il ne s'agit pas seulement, pour l'auteur du *Cornet à dés*, de fournir un cadre ou une scène au texte, mais de lui assigner une localisation dans l'espace mental ou sensible, comme si chaque poème devait faire l'épreuve d'une autonomie radicale : « Une œuvre d'art, écrit-il dans sa préface, vaut par elle-même et non par les confrontations qu'on en peut faire avec la réalité⁷¹ ». C'est qu'il s'agit également d'échapper à l'abstraction vaporeuse et à la surcharge ornementale. Le poème en prose ne naîtrait véritablement qu'au moment de s'assumer forme autonome, sinon autotélique, en cessant d'être prose poétisée ou récit court au style travaillé. Un genre de *l'in situ* en somme, la situation y devenant le pendant de la brièveté en fait de contrainte. Spatiale ou temporelle, ces contraintes concourent à circonscrire un champ de forces à l'intérieur duquel le langage poétique s'exprime de toute façon à travers un phénomène de condensation.

Les tensions ayant entouré le développement du poème en prose dans sa forme « moderniste » de même que les disputes et rivalités qui en ont découlé méritent d'être rapportées. Elles rappellent le conflit de propriété ayant opposé Gustave Kahn et Jean Moréas aux premiers

⁶⁸ Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de Chateaubriand à Valéry* (1936), Verviers, Marabout, 1981, p. 33.

⁶⁹ Martin Gray, *A Dictionary of Literary Terms*, Harlow, Longman, 1984, p. 166.

⁷⁰ Alex Preminger dir., *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 1974, p. 664 (traduit par nous).

⁷¹ Max Jacob, *Le Cornet à dés*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1967, p. 23.

temps du vers libre. On songe en particulier au différend entre Max Jacob et Pierre Reverdy. Accusé par le premier d'avoir usurpé un rôle de pionnier qui ne lui revenait pas, le second dénonçait en retour l'aveuglement de son adversaire devant la modernité poétique de Rimbaud, que Jacob réduisait à un élan romantique chaotique, aux antipodes de la maîtrise formelle que le préfacier du *Cornet à dés* appelait de ses vœux. Au-delà de ces querelles d'auteurs, c'est la définition du poème en prose qui est en jeu. Certaines œuvres modernes, longues, fragmentées ou abstraites mettent en procès le modèle bref, dense, concrètement situé venu de Baudelaire et défendu avec acharnement par Jacob ; elles élargissent les frontières du genre. Songeons au *Centaure* d'un Maurice de Guérin, aux *Chants de Maldoror* déjà mentionnés ou encore aux « improvisations » d'un Williams dans le très rimbaldien *Kora in hell*⁷². Entre les formes qu'il attribue au poème en prose et celles qu'il disqualifie, Jacob trace une vacillante ligne de partage. Bien que parfois ironique ou elliptique, son propos s'articule autour de deux critères décisifs : le style et la situation. Le style désigne l'intensité expressive proprement littéraire ; la « marge » ou la « situation » renvoie à l'ancrage du texte dans un espace imaginaire ou référentiel structuré, à savoir un monde évoqué, une tonalité spatialisée ou un cadre, tout onirique ou allusif que puisse apparaître ce dernier. En l'absence d'un tel ancrage, les trop bucoliques *Histoires naturelles* (1896) de Jules Renard, qualifiées d'« adorables définitions », sont jugées séduisantes mais inconsistantes. Leur brio les voue à l'échec esthétique⁷³. Le paradoxe formulé par Jacob – « le même charme qui les fait vivre, les tue » – s'ordonne à la vision d'un poème en prose qui ne saurait se contenter de traits esthétiques épars ou d'une métrique résiduelle, à l'image des alexandrins fantômes du *Spleen de Paris*. Il doit aménager un espace, une forme cadrée, presque picturale, « [une] œuvre d'art, en somme ». À rebours de la charmante vacuité d'un Renard, Jacob tient deux auteurs pour de potentiels fondateurs du genre lorsqu'il répond à cette exigence. Sans surprise, il ne s'agit pas des « paraboles baudelairiennes et mallarméennes » ni des *Illuminations* de Rimbaud, lesquelles « ne condui[sent] qu'au désordre et à l'exaspération », mais bien d'Aloysius Bertrand et Marcel Schwob, tout imparfaits soient-ils à ses yeux, le romantisme « à la manière de Callot » de Bertrand étant critiqué pour son excès pittoresque, alors qu'il est reproché à Schwob de glisser vers le conte, comme déjà Baudelaire vers la fable.

La définition de la *Princeton Encyclopedia* met en relief un autre critère en fait de vigilance formelle. Loin d'un relâchement des contraintes métriques, le poème en prose exigerait une « haute conscience » de son fonctionnement et même, en un geste résolument moderne, une possible auto-conscience. Du genre poétique classique, il ne s'agit pas de faire son deuil, mais d'y mettre en jeu un travail de seuil par où le poétique se fraie un passage dans les contraintes spécifiques de la prose, moins pour les abolir que pour les faire sonner ou en tout cas résonner autrement. La distinction opérée avec le vers libre, la prose poétique, ou le « passage lyrique » isolé de son cotexte rappelle que le poème en prose relève, plutôt que d'une esthétique de l'exception ou un effet de style, d'une poétique spécifique caractérisée par une tension entre forme brève, éclat formel et saturation de sens avec volontaire brouillage des contours génériques. Genre liminaire, exoforme donc, le poème en prose emprunte et réagence en les subvertissant les codes de genres voisins tels que le récit, l'aphorisme, la chronique, la méditation, la liste ou le conte comme pour en mettre à nu, délibérément ou non, la mécanique interne.

Un des aspects les plus modernes du poème en prose en tant qu'exoforme réside dans sa capacité à dialoguer avec d'autres formes artistiques, en particulier celles qui ont bouleversé les codes de la représentation classique au tournant du XX^e siècle. Si on veut mesurer combien le poème

⁷² Maurice de Guérin, *Le Centaure* (1840), *Poésie*, éd. M. Fumaroli, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1984 ; William Carlos Williams, *Kora aux enfers* (1920), trad. J.-P. Auxéméry, Fontaine-Les-Dijons, Virgile, 2003.

⁷³ Un poète anthologiste reprendra presque *verbatim* les arguments de Jacob : « [Renard] semble avoir deviné tout ce qui fait le bon poème en prose. Et c'est un styliste sûr, au trait précis. Mais son goût presque maniaque de l'invention amusante, de la saillie, du jeu de mots, trouble l'ordre esthétique et nous gâte beaucoup de choses. Nous voyons ici les ravages de la "trouvaille" considérée comme le pivot du poème. [Du fait] de cette préciosité goguenarde, le texte n'est ni situé ni cadré : on aperçoit constamment le cordon ombilical qui le relie à l'auteur, non l'auteur-homme, mais l'auteur-homme de lettres » (Luc Decaunes, *Le Poème en prose*, Paris, Seghers, 1984).

en prose est entré en symbiose avec les premières avant-gardes artistiques et techniques, il faut rappeler qu'il est né, chez Baudelaire comme chez Rimbaud, sous le signe d'une mobilité formelle et d'une porosité aux autres arts. *Le Spleen de Paris* revendique l'héritage des petits tableaux urbains comme autant d'instantanés cadrés à la manière d'une scène peinte, captée par un Constantin Guys, voire photographiée, *horresco referens* ; les *Illuminations*, comme un kaléidoscope de visions et de couleurs en ce qu'elles semblent emprunter leur syntaxe décomposée aux contrastes et aux découpes d'un imaginaire visuel, le titre du recueil évoquant à la fois la modernité des « illuminations » urbaines et l'art ancien des enluminures.

Cette ouverture aux modes de perception et de composition propres aux arts visuels prépare le terrain à ce qui se cristallisera un peu plus tard dans le dialogue du poème en prose avec le cubisme. C'est dans ce contexte qu'apparaît au cœur de l'avant-garde parisienne le cubisme littéraire de Reverdy et de Jacob dont il a été question plus haut et aussi, plus singulier, celui d'une Gertrude Stein expatriée au 27 rue de Fleurus dès 1904. La fréquentation assidue de Picasso, Matisse et Juan Gris, moyennant immersion dans un réseau de sociabilités où l'analyse, la fragmentation, la recomposition et le simultanisme s'imposent comme des procédés majeurs, conduiront Stein à voir dans le poème en prose une entreprise de déconstruction où domineront éparpillement de l'objet, points de vue multiples, simultanité de plans et variations sérielles. Déjà Chateaubriand parlait de « mosaïque ». En accueillant ces procédés, le poème en prose tient d'un espace plastique où le mot tend à se faire matière, volume, surface. Affinité qui ne se réduit pas à une imitation stylistique : elle tient à une communauté de vision et de visée. Comme les peintres cubistes, dont elle fut une des muses tutélaires, Stein cherche à restituer la perception dans sa complexité, en substituant à l'illusion mimétique une expérience active du texte, où le lecteur est invité à recomposer les fragments, à négocier les ruptures, à percevoir l'objet à travers une succession d'angles et d'ombres portées. En témoignent les natures mortes de *Tendres Boutons* (1914), ou encore le portrait de « Picasso » (1909 ; 1912), exemple de la technique de « répétition avec variation », à quoi la prose de Stein est souvent associée. Comme bien des textes de la même époque, il repose sur un nombre restreint d'unités sémantiques, chaque paragraphe se cristallisant autour d'un motif, d'un concept ou d'un trait de caractère soumis à variations structurelles et syntaxiques. La syntaxe redondante de « Picasso » s'enracine dans l'oralité : Stein, comme Apollinaire, revendiquait l'influence des rythmes de la conversation quotidienne. Elle procède également d'une technique à rapprocher du cinéma : « produire une succession continue d'énoncés sur ce qu'était la personne, jusqu'à ce que je n'aie plus un grand nombre de choses mais une seule⁷⁴. » De cette accumulation sémantique procède un effet d'insistance presque liturgique où chaque reprise se trouve légèrement infléchie par un ajout, un retrait ou une permutation. Comme dans le montage cinématographique, aucune « image » textuelle n'est strictement identique à la précédente ; chacune s'en écarte subtilement en créant un flux perceptif continu – « l'image en mouvement continu de quiconque », selon Stein –, propre à déjouer la segmentation traditionnelle du portrait. L'influence de William James, dont Stein suivit les cours entre 1893 et 1897, a été décisive dans la mise en place de ce dispositif d'écriture. À Harvard, elle reçoit de son maître deux principes qu'elle va transposer dans sa pratique. Le premier est celui du *stream of consciousness*, que James conçoit comme un mouvement continu et qui, transposé dans la prose steinienne, se déploie en rythmes fluides, reprises et variations à l'abri des découpages narratifs traditionnels. Le second principe est une attention portée aux parties du discours envisagées comme ensemble sériel d'unités perceptives. Substantifs, verbes, adjectifs ne sont plus des relais transparents du sens ; ce sont des éléments sensibles agencés et déplacés, où la syntaxe devient le principal espace de composition, faisant voie à un poème en prose affranchi des modèles romantique et symboliste⁷⁵.

⁷⁴ Gertrude Stein, *Look at Me Now and Here I Am: Writings and Lectures 1909-1945*, London, Penguin, 1971, p. 106 (traduit par nous).

⁷⁵ Sur les relations entre cubisme et poème en prose, voir M. Delville, *The American Prose Poem : Poetic Form and the Boundaries of Genre*, Gainesville, University Press of Florida, 1998, p. 41-77.

Tributaire à la fois de la modernité baudelairienne, qui avait donné au poème en prose sa vocation urbaine et sensorielle, de l'art du montage porté à son plus haut niveau par *Les Chants de Maldoror*, avec leur dimension de dérive pré-situationniste, et des *Illuminations* rimbaldiennes, qui en avaient poussé les limites vers l'énigme et l'hallucination, le surréalisme reprendra à son compte la plasticité formelle du genre. Il y injectera toutefois, à partir des *Champs magnétiques* d'André Breton et Philippe Soupault et d'*Une vague de rêves* de Louis Aragon, la spontanéité de l'écriture automatique, le récit de rêves, la quête de l'image fulgurante et le goût du hasard objectif. Le *Manifeste du surréalisme* de 1924 a d'abord été une longue préface à *Poisson soluble*. Et d'André Breton (*Nadja*, *L'Amour fou*) à Robert Desnos (*La Liberté ou l'Amour !*), comme du premier Aragon (*Anicet*, *Le Paysan de Paris*) à René Crevel (*Le Clavecin de Diderot*), le roman vilipendé par le surréalisme se prêtera au montage, à la juxtaposition fragmentaire, aux flux discontinus, aux accidents d'un merveilleux hésitant entre anecdote révélatrice et poème en prose à rallonge. Portée par l'internationalisation du mouvement, cette dynamique trouvera relance dans divers courants littéraires à travers le monde. Aux États-Unis par exemple, où aura lieu une véritable renaissance du genre dans les années 1960, Michael Benedikt, Maxine Chernoff, Russell Edson ou encore Charles Simic développeront un poème en prose à dominante fabuliste marqué autant, sinon davantage, par Kafka, Henri Michaux et Julio Cortazar que par les modèles baudelairien et néo-baudelairien.

En condensant les choses, le poème en prose sous sa variante moderniste au sens anglo-saxon héritera des avant-gardes historiques une grammaire de la fragmentation et de la recomposition en même temps qu'une posture esthétique conduisant à refuser l'illusion de la totalité au profit de perceptions polyphoniques et ouvertes⁷⁶. Un certain nombre de critiques anciens ou récents s'accordent à faire ressortir la dimension intertextuelle, dialogique, hétéroglotte, voire « intermédiaire », du poème en prose. Pour d'aucuns, cette nature est intimement liée à une des thèses dominantes relatives à la genèse du genre, à savoir la nécessité de briser les contraintes métriques et rythmiques de l'alexandrin. Suzanne Bernard nuançait cette hypothèse en envisageant l'émergence du poème en prose comme « une réaction contre les critères et les formes de beauté trop absolus du XVII^e siècle », mais en insistant sur les dangers d'une haine du « danger "formaliste" » qui pourrait mener à « une redoutable confusion des valeurs ». « Il y a dans tout poème en prose, écrivait-elle, à la fois une force d'anarchie destructrice, et une force d'organisation artistique, et c'est de cette union des contraires que vient son "dynamisme" particulier ». Et il en va de même, à la suivre, de son rapport au langage : « le poème en prose veut aller au-delà du langage, et il se sert du langage ; briser la forme, et il crée des formes ; échapper à la littérature, et le voilà devenu un genre littéraire catalogué ». Et de souligner superbement : « C'est cette contradiction interne, cette antinomie essentielle qui lui donnent le caractère d'un art icarien, tendu vers un impossible dépassement de soi-même, vers une négation de ses propres conditions d'existence – et par là même, sans doute, hautement représentatif des efforts de toute la poésie française depuis le XIX^e siècle⁷⁷. »

D'autres ont plus récemment trouvé du côté d'un Mikhaïl Bakhtine des concepts utiles pour comprendre ce phénomène et tenter de résoudre certaines de ses contradictions⁷⁸. Le poème en prose réunit à l'instar du roman dialogique des voix plurielles, introduit une polyphonie, une stratification des discours déconcertant fantasmes et enjeux de l'unité lyrique et narrative. Jonathan Monroe s'appuie sur cette perspective, ainsi que sur les théories néo-marxistes de Fredric Jameson, pour décrire le poème en prose comme lieu de convergence et de conflit entre genres, styles et régimes discursifs, où le poème en prose accueille la voix des exclus et des marginaux tout en rejetant « le rêve que la littérature (et particulièrement la poésie) se fait d'elle-même comme altérité pure, séparée dans une sublime solitude, à l'image du moi idéaliste/lyrique, distinct des luttes plus prosaïques de la vie quotidienne qui, trop souvent, restent "implicites" ». Ainsi, le poème en prose

⁷⁶ Voir Frederick R. Karl, *Modern and Modernism. The Sovereignty of the Artist 1885-1925*, New York, Atheneum, 1985.

⁷⁷ S. Bernard, *op. cit.*, p. 769 et p. 763.

⁷⁸ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (1940/1965), trad. A. Robel, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970.

manifesterait avec force « le désir utopique à la fois de la littérature et de la société de s'ouvrir à des formes de discours jusqu'alors exclues, ainsi qu'aux groupes sociaux qui leur sont associés⁷⁹ ». L'attention portée aux pauvres et aux sacrifiés de la petite histoire par le poète du *Spleen de Paris* pourrait occuper une place centrale dans un tel schéma, comme si le réactionnaire de 1862 s'y souvenait du quarante-huitard qu'il avait été. Max Nordau verra pour sa part dans les poètes néo-baudelairiens les victimes de surexcitations nerveuses provoquées par l'accroissement du travail productif et les grandes concentrations urbaines – la « dégénérescence » comme sous-produit pathologique de la juxtaposition du normal et du névrotique, de l'univoque et du trivial, de la vertu et du vice, de la prospérité et de la misère, dans des espaces trop denses et confinés⁸⁰. Et Marshall McLuhan, « [dans] la ville humaine, dans la multiplicité de ses fonctions », un « “centre de paralysie”, un terrain vague jonché d'images abandonnées », incitant au concassage du cliché et à sa réactivation en archétype⁸¹.

Le poème en prose pourrait être alors liminaire sous une dernière acception : en tant que forme admettant, pour les accueillir et les recueillir, les formes de marginalités les plus diverses et les plus disjointes. Certains ne sont pas loin de penser qu'il pourrait apparaître en ce sens comme l'expression emblématique d'une littérature rebelle à toute codification sociale et esthétique. En intégrant des formes mineures – pensées, fusées, journaux, fables, épiphanies, listes, aphorismes, choses vues –, il tiendrait d'un chantier de déconstruction du discours lyrique, propriété centrale depuis Baudelaire jusqu'à la *Language Poetry*, notamment dans les travaux d'un Ron Silliman revendiquant un « nouveau poème en prose », délibérément scriptural, critique, anti-lyrique et affranchi de tout « syllogisme » argumentatif ou narratif. Inspiré par Stein et divers courants marxistes et poststructuralistes, Silliman propose un modèle dans lequel la poésie cesse d'être voix pour devenir texte, processus, matériau à interroger. Dans une telle perspective, le poème en prose se fait l'outil d'une poétique de la résistance et de l'élucidation des rapports entre langue, pouvoir et subjectivité.

Conclusion : pour une poésie mineure ?

Placé en dehors du nimbe propre à d'autres genres, propice à l'expression de marginalités de toute engeance, le poème en prose peut-il être tenu pour une poésie mineure au sens où Gilles Deleuze et Félix Guattari ont parlé, à propos de Kafka, de « littérature mineure » ? À savoir une littérature qui, en l'espèce, « n'est pas celle d'une langue majeure, [mais] plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure – avec « [ce] premier caractère [...] que la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation », deux autres caractères étant que « tout y est politique » et que « tout [y] prend une valeur collective », sous le régime d'une « énonciation collective » de fait, et par cet effet, irréductible à l'« énonciation individuée », qui, elle, « serait celle de tel ou tel “maître”⁸² ». Mineur sans doute sous ce rapport, le poème en prose le serait d'aménager, en un système très cadré, une sorte de niche ou de réduit empiétant, l'air de rien, à petite échelle, sur les grandes démarcations dudit système. Genre logé de guingois au travers d'une féodalité littéraire, il s'offrirait comme le lieu d'une poétique thématiquement et politiquement forte de sa propre faiblesse, qui est sa labilité. Et pratiqué, comme tel, par des poètes dont tous n'apparurent pas d'abord comme des maudits ou des marginaux, ce que quelques-uns furent assurément, mais comme les porteurs d'une « littérature de décadence », en contrebandiers de la poésie telle qu'elle se faisait et continuait de se faire sous l'œil ensommeillé « des sphinx sans énigme qui veillent devant les portes saintes de l'esthétique classique⁸³ ».

⁷⁹ J. Monroe, *op. cit.*, p. 19-20 et p. 20 (nous traduisons).

⁸⁰ M. Nordau, *op. cit.*, p. 78.

⁸¹ Marshall McLuhan (avec Wilfred Watson), *Du cliché à l'archétype. La foire du sens*, trad. D. de Kerkhove, Montréal, Hurtubise, 1973, p. 29.

⁸² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1975, p. 29-31.

⁸³ Baudelaire, « Notes nouvelles sur Edgar Poe » (1857), *Œuvres complètes*, t. I, éd. A. Guyaux et A. Schellino, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2024, p. 621.

C'est en douce, entre révolution romantique et restauration parnassienne, que le poème en prose s'est introduit dans le giron d'une poésie en attente de plus vives turbulences sur son propre terrain, du côté du vers libre et du poème typographique. L'évolution du système allait-elle jouer contre sa force de nouveauté ? Il en ira sans doute du poème en prose comme du vers libre : appelés l'un et l'autre à devenir des options majeures à leur tour lorsque ces formes de composition seront devenues banales un demi-siècle plus tard et que paraîtront en revanche presque provocantes et très politiques à leur manière, en sens divers, le retour des formes fixes et du vers compté et rimé⁸⁴. À moins d'introduire dans ce balancier un peu d'aléatoire et de sauvagerie avec plusieurs des résurgences inattendues que l'exoforme en question connaîtra à travers les « proèmes » d'un Francis Ponge, les « dépôts de savoir & de technique » d'un Denis Roche, les poésies-proses d'un Jean-Marie Gleize, les petits-poèmes-en-prose d'un Christophe Hanna ou bien encore les « dispositifs » pragmatiques et les expériences « documentales » fédérées à l'enseigne d'un collectif tel que « Questions théoriques »⁸⁵.

Université de Liège / UR Traverses / CIPA

⁸⁴ En ayant ici à l'esprit non tant le Valéry de *La Jenne Parque* que l'Aragon de *La Diane française*.

⁸⁵ Voir Christophe Hanna, *Petits poèmes en prose*, Al Dante, 1998 ; Olivier Quintyn, *Dispositifs / Dislocations*, Al Dante / Questions théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2007 ; J.-M. Gleize, *Sorties*, Questions théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2009 ; Chr. Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, Questions théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2010 ;