

Sous la direction de DANIEL BERGEZ

LIRE LE POÈME EN PROSE

par MICHEL SANDRAS

DEDALUS - Acervo - FFLCH-LE

801.951
S2111
e.2

Lire le poeme en prose.



21300097955

TOMBO.: 92111



SBD-FFLCH-USP



DUNOD

Qu'est-ce que
le poème en prose ?

C'est à Baudelaire qu'on doit d'avoir imposé, avec éclat, mais non sans avoir hésité, le titre de « poème en prose » pour une livraison de proses courtes dans *La Revue fantaisiste* du 1^{er} novembre 1861. Cette expression, dont l'usage se répand entre 1860 et 1920, tend à disparaître dans les décades suivantes, avant de faire retour, au moins chez les lecteurs, grâce à la publication de proses brèves dans la collection « Poésie » des Éditions Gallimard. De nos jours, si l'expression a un parfum de désuétude, l'objet qu'elle désigne est toujours bien vivant, mais aussi difficile à saisir qu'il l'était à l'époque du *Spleen de Paris*.

I. Une définition difficile

1. Un genre incertain

Dans son article « L'Origine des genres », T. Todorov propose de convenir « d'appeler genres les seules classes de textes qui ont été perçues comme telles au cours de l'histoire. Les témoignages sur cette perception se trouvent avant tout dans le discours sur les genres [...] et, de façon sporadique et indirecte, dans les textes eux-mêmes » (*La Notion de littérature*, Seuil, 1987, coll. « Points »).

Force est de reconnaître que, progressivement, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les poèmes en prose se sont mis à constituer des modèles textuels pour des auteurs, et des horizons d'attente pour leurs lecteurs. Fondé comme genre par Aloysius Bertrand et Baudelaire, le poème en prose est reconnu et pratiqué comme tel par la génération de 1880.

Pourtant il est curieux que ses contemporains n'en aient jamais fait l'objet d'une poétique. Les quelques tentatives de définition sont tardives et ne s'appliquent qu'au modèle « musical » du poème en prose cher aux symbolistes. Ainsi lit-on, en 1897, sous la plume d'un rédacteur de *La Revue blanche* :

« [...] le poème en prose présente ce caractère spécial [...] que la prose, matière première, y est soumise à des exigences analogues aux poétiques : les mots y sont ordonnés selon leur valeur tonale

et leur assemblage forme un tout harmonique, défini, fermé, où le rythme se retrouve, mais plus insaisissable que dans le vers. »

Alfred Athys, « À propos du poème en prose »,
in *La Revue blanche*, 15 mai 1897

Il est clair que cette définition est celle d'une forme sur le déclin, et qu'elle ne convient ni à Huysmans, ni à Rimbaud, sans même parler de Reverdy et Jacob.

D'autres réflexions expriment des conceptions strictement personnelles, même si elles prétendent à une portée plus générale. C'est le cas de la préface écrite par Max Jacob pour introduire ses poèmes en prose du *Cornet à dés*. L'auteur privilégie la sensation du fermé (« le style ») et le dépaysement (« la situation »). Ces critères, pour originaux qu'ils soient, sont néanmoins énoncés dans un contexte polémique : Jacob veut se présenter comme l'inventeur du « genre » sous sa forme moderne.

À défaut de prescriptions textuelles explicites, qui permettraient de définir le poème en prose de l'extérieur, comme il est possible de le faire pour d'autres genres poétiques, il nous faut donc observer les œuvres qui se réclament de cette appellation, ainsi que celles qui semblent entretenir avec elles des affinités.

2. Diversités

La recherche de propriétés formelles et thématiques caractéristiques d'une classe de textes « poèmes en prose » rencontre plusieurs difficultés. La première vient de la diversité des formes qu'elle offre au lecteur. Même si l'on s'en tient à l'examen des textes regroupés explicitement sous ce titre, on ne peut que constater des différences dans leur organisation, leur écriture et leur thématique. Qu'y a-t-il de commun entre un texte de *Connaissance de l'Est* (Claudel) et un autre du *Cornet à dés* (Max Jacob) ? Entre « Un hémisphère dans une chevelure » et « Le Chien et le Flacon », sinon de faire partie du même recueil, *Le Spleen de Paris* ? Quant à l'absence de la mention « poème en prose », elle ne prouve en rien la non-appartenance à ce corpus. Michaux et Ponge, qui affirment souvent ne pas se considérer comme des poètes, qui n'ont que faire de l'appellation « poème en prose », ont pourtant écrit des proses qui relèvent de cette rubrique.

Il arrive enfin que certains textes, qui présentent des affinités avec le poème en prose, soient publiés sous des titres plus neutres ou plus indécis. Entre 1870 et 1900 se multiplient dans les journaux des proses courtes, « varia » selon la terminologie de la revue *La Vogue*, « impressions », « aspects », « chroniques », « études ». Sous le titre « Croquis », Huysmans publie dans la revue *Le Musée des deux mondes* des études de peinture et des poèmes en prose. Et le célèbre passage des clochers de Martinville, désigné comme « poème en prose » par le narrateur de *À la recherche du temps perdu*, est la reprise d'un article publié en 1907 dans *Le Figaro*, il est vrai dans une version plus longue, sous le titre « Impressions de route en automobile ».

3. Vers une autre conception du poème

La seconde difficulté est inhérente à l'extension infinie de la notion de « poème ». Dès le XVIII^e siècle, les débats autour de la « prose poétique » ouvrent les questions. À partir du moment où l'existence du vers mesuré et de la rime n'est plus perçue comme un critère et cède le pas à des considérations sur l'état poétique (Madame de Staël), ou sur des traits d'écriture (recherches rythmiques, « curiosités de phrases » pour les symbolistes), la dissolution de la notion de poème est engagée. Elle n'est pas contradictoire avec la nouvelle force donnée au mot « poème » par Mallarmé et les modernes qui l'emploient comme un équivalent de « littérature ». Juste retour des choses, pensera-t-on. Pas tout à fait. Cela n'a pas le même sens de dire, comme en 1637, que *Le Cid* est un « poème » et de louer un roman de Marguerite Duras en lui donnant ce titre. Dans ce dernier cas, l'emploi du mot brouille volontairement la frontière des genres. Il se réfère à peine à des formes discursives repérables, essentiellement à des qualités de « présence » et de « parole » ; il indique seulement une limite, indécise, mais mystérieusement impérieuse.

Plutôt qu'un genre, le poème en prose gagnerait à être considéré comme un ensemble de formes littéraires brèves appartenant à un espace de transition dans lequel se redéfinissent les rapports de la prose et du vers et se forgent d'autres conceptions du poème.

4. Brièveté, intensité, gratuité

On a pu proposer (Suzanne Bernard, Luc Decaunes, voir Bibliographie, p. 199-200) ces trois qualités pour identifier le poème en prose.

Les deux premières, malgré leur imprécision, sont recevables. La brièveté implique que l'unité et la totalité de l'effet, selon les termes d'Edgar Poe, soient visibles simultanément. Ce critère exclut les textes d'une dimension trop importante (*Le Centaure* de Maurice de Guérin semble en atteindre les limites), mais ne distingue pas le poème en prose de la nouvelle, voire de l'aphorisme. L'intensité implique une concentration des moyens, un travail sur les divers plans des signifiants, comme c'est le cas pour le poème en vers n'excédant pas la page (comme le poème lyrique).

Mais la « gratuité » soulève beaucoup de questions. Elle supposerait que le poème en prose ne doive pas contenir des références à des circonstances extérieures (lieux, dates), ni des éléments « biographiques » (souvenirs d'enfance, débats intérieurs, fables personnelles). « On y est préoccupé que du poème lui-même », comme l'écrit M. Jacob dans son *Art Poétique*. Ainsi Luc Decaunes, qui propose ces critères dans la préface de son anthologie n'y accueille-t-il les textes de Michaux qu'avec beaucoup de réserves. Cette conception est très discutable : elle est bien proche de celle du texte comme « bijou » selon le cliché parnassien répandu jusqu'au début du XX^e siècle.

On a voulu aussi éloigner du poème en prose des éléments « impurs » parce qu'ils caractériseraient d'autres types de textes : la narration détaillée, certaines descriptions, la prose lyrique (L. Decaunes et B. Delvaille écartent pour cette raison les proses de Maurice de Guérin). Toutes ces propositions, en quête d'un idéal du poème en prose et soucieuses de palmarès et d'exclusion, veulent méconnaître la réalité, à savoir que le poème en prose est une forme « plastique », toujours susceptible d'être nourrie d'autres formes littéraires, elles plus « reconnaissables ». Ce qui apparaît très clairement à la lecture des grands auteurs de poèmes en prose : Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé.

5. Une forme duelle ?

La forme oxymorique « poème en prose » invite à se demander si elle ne révélerait pas l'essence du genre, résidant dans l'association des contraires. C'est ce qu'affirme S. Bernard :

« Le poème en prose, non seulement dans sa forme, mais aussi dans son essence, est fondé sur l'union des contraires : prose et poésie, liberté et rigueur, anarchie destructrice et art organisateur [...] de là sa contradiction interne, de là ses antinomies profondes, dangereuses – et fécondes ; de là sa tension perpétuelle et son dynamisme. »

Le Poème en prose, de Baudelaire jusqu'à nos jours, Nizet, 1959

Cette conception la conduit à distinguer deux pôles du poème en prose :

- le « poème formel » organisé par des structures récurrentes, qui propageraient des ondes de manière continue (tel « Un hémisphère dans une chevelure ») ;
- « l'illumination », « éclat fulgurant et instantané », destiné à produire sur le lecteur « une secousse poétique immédiate », comme chez Rimbaud.

Il n'est pas certain que cette analyse rende vraiment compte de la diversité des textes. Mais la notion de « tension » est féconde. Il semble que le poème en prose exploite des antagonismes sans nécessairement chercher à les réduire. Todorov a montré comment les poèmes en prose de Baudelaire exploraient toutes les formes de la dualité (« La poésie sans le vers », *La Notion de littérature, op. cit.*). Et Michael Riffaterre, analysant des textes aussi différents que ceux de Ponge, Éluard, Claudel et Rimbaud, conclut qu'ils paraissent engendrés à partir d'une contradiction qui leur assure en quelque sorte un double parcours (*Sémiotique de la poésie*, Seuil, 1983).

II. À l'écoute des textes

Tournons-nous maintenant vers les textes eux-mêmes, pour éprouver la validité de ces approches et pour dégager des propriétés communes ou distinctives.

1. Poème en prose et prose poétique

Bien que la naissance du poème en prose et celle de la prose poétique soient indissociables, la première tâche est de distinguer ces deux appellations.

La prose poétique utilise essentiellement les ressources rythmiques et prosodiques de la langue, celles que le poème versifié met traditionnellement en œuvre. Elle constitue donc une qualité d'écriture, perceptible dans des genres divers (romans, autobiographies), en continu ou dans des passages. Le poème en prose, lui, ne se définit pas par la qualité de son écriture, mais comme une composition autonome. Il arrive pourtant qu'un morceau de prose poétique soit doté d'une autonomie relative, comme dans cet extrait des *Mémoires d'outre-tombe* :

« Il n'est sorti de la mer qu'une aurore ébauchée et sans sourire. La transformation des ténèbres en lumière, avec ses changeantes merveilles, son aphonie et sa mélodie, ses étoiles éteintes tour à tour dans l'or et les roses du matin, ne s'est point opérée. Quatre ou cinq barques serraient le vent à la côte ; un grand vaisseau

disparaissait à l'horizon. Des mouettes posées, marquetaient en troupe la plage mouillée ; quelques-unes volaient pesamment au-dessus de la houle du large. Le reflux avait laissé le dessein de ses arceaux concentriques sur la grève. Le sable guirlandé de fucus, était ridé par chaque flot, comme un front sur lequel le temps a passé. La lame déroulante enchaînait ses festons blancs à la rive abandonnée.

J'adressai des paroles d'amour aux vagues, mes compagnes : ainsi que de jeunes filles se tenant par la main dans une ronde, elles m'avaient entouré à ma naissance. Je caressai ces berceuses de ma couche ; je plongeai mes mains dans la mer ; je portai à ma bouche son eau sacrée, sans en sentir l'amertume : puis je me promenai au limbe des flots, écoutant leur bruit dolent, familier et doux à mon oreille. Je remplissais mes poches de coquillages dont les Vénitiennes se font des colliers. Souvent je m'arrêtais pour contempler l'immensité pélagienne avec des yeux attendris. Un mâât, un nuage, c'était assez pour éveiller mes souvenirs. »

Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, « Rêverie au Lido », quatrième partie, livre septième

Une composition particulière

Ces deux paragraphes appartiennent aux pages que l'auteur a consacrées à l'un de ses séjours à Venise. Elles présentent plusieurs registres d'écriture : des anecdotes sur Byron, la citation d'un couplet d'une chanson vénitienne, une autre d'un évangile, et un envoi final où la prose rythmée réapparaît, avec une dominante nettement oratoire. Chateaubriand introduit « Rêverie au Lido » par ces mots :

« Je laisse ici sous le nom de *Rêverie* un crayon imparfait de ce que je vis, sentis, et pensai dans ces moments confus de méditations et d'images. »

C'est nous autoriser à prélever cette « rêverie » comme une composition particulière ; il en est de même pour d'autres pages célèbres des *Mémoires*, l'invocation à Cynthie par exemple (quatrième partie, livre cinquième). L'importance des corrections et des mises au net successives montre que l'auteur a travaillé ce texte pour lui-même ; il en a donné une lecture publique, rapportée et transcrite par Sainte-Beuve en 1834. Des fragments ont été publiés dans un autre ouvrage (« Lord Byron au Lido », *Essai sur la littérature anglaise*, 1836), avant de figurer dans l'édition

définitive des *Mémoires*. Il n'est donc pas exagéré d'affirmer que ce texte de quatre pages, dont nous ne donnons que le début, jouit d'une autonomie relative.

Une prose poétique rythmée

Ces paragraphes relèvent de la prose poétique par le choix des motifs spécifiquement lyriques – le lever du jour, l'eau et la méditation sur la fuite du temps –, et par la recherche d'effets rythmiques et prosodiques. Chacune des phrases est structurée et ponctuée afin de faire sentir des rapports de quantités. Quantités quasi égales, comme dans la dernière phrase du premier paragraphe : « La lame déroulante / enchaînait ses festons blancs / à la rive abandonnée. » Parfois la ponctuation vient souligner cette égalité rythmique en s'opposant à une segmentation syntaxique, comme dans la phrase : « Des mouettes posées, / marquetaient en troupe / la plage mouillée » : la virgule est aberrante, rapportée à la segmentation suivant la syntaxe et le sens (mais la ponctuation du XIX^e siècle n'est plus la nôtre). Cadence mineure, comme dans la phrase initiale : « Il n'est sorti de la mer / qu'une aurore ébauchée / et sans sourire » ; cadence majeure comme dans la dernière phrase du second paragraphe : « Un mâ, / un nuage, / c'était assez pour éveiller mes souvenirs. » Plusieurs segments ont une mesure de six ou douze syllabes. Mais il est notable que cette prose ne fasse pas *entendre* l'alexandrin dont Chateaubriand a évité la distribution des accents. En revanche il apporte un très grand soin au choix des phonèmes terminaux de chacun des grands segments. Les emplois de l'imparfait, du passé simple, et des participes passés multiplient les sons [é] et [è], qui forment une sorte de « liant » sonore à ce passage. Chateaubriand utilise enfin les ressources lexicales du langage poétique notamment celles offertes par les constructions nominales (« les roses du matin », « le limbe des flots », « l'immensité pélagienne »).

Au total cette prose recherche des équivalences au vers, mais sans exiger ni sa frappe ni son luxe. C'est que le thème de l'aube qui ne tient pas ses promesses, celui de la disparition, avec Venise, des souvenirs et des espoirs du poète, l'ont contraint à donner moins d'éclat à un signifiant qui ne recouvre que des signifiés vides.

Ce texte relève donc de la prose poétique rythmée. Ses conditions d'écriture et de lecture publique lui confèrent une certaine autonomie. Mais le prélèvement que nous avons opéré dans un ensemble plus vaste et plus hétérogène ne permet pas de l'inclure dans la catégorie du poème en prose.

2. De la prose poétique de notations au poème en prose

De Philippe Jaccottet, on peut lire dans *La Semaïson* ces quelques lignes :

« Verdures croissantes, en crue trop soudaine, gonflées – presque tristes à cause de cette promptitude, de cette hâte – mais pour autre chose aussi, je ne sais quoi de plus lourd, avec plus d'ombre, de plus proche de la pluie, de moins "natif", de moins "commençant".

Marronniers vêtus de plumes vertes sous un vent tiède, haletant, un ciel poussiéreux. Dents-de-lion, prairies vues dans l'enfance, d'un regard mystérieusement désolé – comme si tout était vide ou inaccessible à jamais. »

Gallimard, 1984

Ce passage est isolé entre deux blancs. Mais il serait abusif de parler à son propos de « poème en prose ». C'est une écriture de « travaux » préparatoires à l'expression poétique, suivie d'ailleurs dans cet ouvrage d'un poème utilisant ces matériaux. Cette prose veut nommer des impressions. Elle est à la recherche de mots justes, à la fois pour ne pas séduire par la dérive toujours facile des images et pour ne pas rater l'objet. D'où l'importance de la ponctuation (tirets, guillemets), et des marqueurs du degré : « de plus », « de moins ». Les segments nominaux sont des notations, dont certaines engagent déjà des choix métaphoriques. Ils sont juxtaposés, ils ne sont organisés ni dans une composition ni dans un rythme.

Cette écriture de notations a de toute évidence des affinités avec certaines proses poétiques de la fin du XIX^e siècle. Par

exemple, le *Journal* de Jules Renard contient de nombreuses phrases comme celles-ci (la pagination renvoie à d'édition du *Journal* dans la collection « 10/18 ») :

- « Des arbres morts tendent leur fin squelette la nuit » (p. 322).
- « Le vent passe dans les feuilles sa main invisible » (p. 323).
- « Les jardins qui s'éteignent, à l'automne » (p. 531).
- « Les élans de la fumée. On croit qu'elle aurait la force de monter aux nues, et elle reste là, lourde et désunie, et, bientôt, elle retombe » (p. 1015).
- « Les invisibles lévriers du vent » (p. 1022).

Les « curiosités de phrases », comme les appelait Jules Renard lui-même, ou de définitions, ne sont pas sans ressembler aux travaux préparatoires de Jaccottet. Or ces notations semblent parfois s'organiser, comme il apparaît à plusieurs reprises dans son *Journal*. Ainsi dans ces lignes :

« Dix heures du soir, hier. Paysage. La lune toute seule dans un ciel pur comme de l'eau. Étoiles rares. Au fond, le Morvan bleu-clair à peine indiqué, comme la ligne courbe de la mer à l'horizon.
Un large chemin de brumes blanches sur la rivière, de la lune jusqu'au château dont la masse sombre dort. Chants de rainettes, d'oiseaux, qui se répondent. Et la goutte sonore du crapaud.
Des peupliers comme des ombres, des chevaux dans les prés comme des ombres aussi. Une longue raie noire : c'est un mur de pré.
Il semble que, sur le tapis léger de brume blanche, la lune va venir au château.
Ce qu'il y a de mieux, c'est que, ces notes, je les ai prises sur le mur de mon jardin, à la clarté de ma lanterne. »

Op. cit., p. 642

« Prendre des notes, c'est faire des gammes de littérature » écrivait Renard (*op. cit.*, p. 302). Les revues de la fin du XIX^e siècle abondent en « notes » qui veulent rendre compte d'aspects d'un paysage ou d'une scène de rue, ou installer autour d'une remarque d'ordre éthique une zone de silence propice à la méditation. Plusieurs écrivains tiennent dans ces journaux des « tablettes » – Jules Renard, Saint-Pol Roux – d'une écriture travaillée qui se distingue de la prose strictement descriptive par la recherche constante d'une image, d'une formule singulière. Cette prose de « carnets », qui a le goût des paragraphes courts et autonomes, a des affinités avec le poème en prose.

3. Le poème sans le vers

L'œuvre de Baudelaire offre l'occasion de confronter avec précision un poème en vers et un poème en prose qui célèbrent le même objet : la chevelure de la femme aimée. Le poème en vers ne figure que dans la seconde édition des *Fleurs du mal*, celle de 1861. Mais il avait été publié en revue en 1859. Le poème en prose qui porte le même titre, bien que publié en 1857, lui est postérieur.

« La Chevelure »

Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure !
Ô boucles ! Ô parfum chargé de nonchaloir !
Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure
Des souvenirs dormant dans cette chevelure,
Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir !

La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,
Tout un monde lointain, absent, presque défunt,
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique !
Comme d'autres esprits voguent sur la musique,
Le mien, ô mon amour ! nage sur ton parfum.

J'irai là-bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève,
Se pâment longuement sous l'ardeur des climats ;
Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève !
Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve
De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts :

Un port retentissant où mon âme peut boire
À grands flots le parfum, le son et la couleur ;
Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire,
Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire
D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur.

Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse
Dans ce noir océan où l'autre est enfermée ;
Et mon esprit subtil que le roulis caresse
Saura vous retrouver, ô féconde paresse !
Infinis bercements du loisir embaumé !

Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues,
Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond ;
Sur les bords duvetés de vos mèches tordues
Je m'enivre ardemment des senteurs confondues
De l'huile de coco, du musc et du goudron.

Longtemps ! toujours ! ma main dans ta crinière lourde
 Sèmera le rubis, la perle et le saphir,
 Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde !
 N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde
 Où je hume à longs traits le vin du souvenir ? »

Dans le poème, Baudelaire a mis en œuvre les ressources que lui offrent le vers et la strophe. Il a choisi l'alexandrin. C'est un vers ample, qui peut contenir à lui seul un groupe syntaxique entier, voire une proposition, et qui permet le déroulement de la phrase complexe sur plusieurs vers sans faire trop sentir les rejets au-delà de la frontière de la rime. Comme c'est un vers pair qui possède toujours une césure le divisant en deux parties égales, il crée un balancement rythmique régulier bien approprié à la rêverie du poète ; ce qui n'empêche pas d'autres accents et d'autres coupes, comme dans la première et la dernière strophes, qui font sentir mieux l'exclamation passionnée. Mais il peut arriver que l'accent attendu sur la sixième syllabe soit moins fort, par suite d'un rejet interne. Par exemple, dans les vers : « Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir » et « Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond », l'accent de langue, qui frappe respectivement « air » et « ciel », ne correspond pas à celui du milieu du vers. La perception numérique du vers est atteinte, affleure celle de la prose. Ces vers ont été remarqués par tous les lecteurs attentifs de Baudelaire, ils font sentir, avec d'autres aspects du texte, la dimension « prosaïque » que prend parfois sa poésie.

La strophe de cinq vers est plus généreuse que le quatrain. Comme lui formée sur deux rimes, elle offre ici le double avantage d'un redoublement en son milieu de la première rime, ce qui nous contraint à attendre un peu plus longtemps la venue de l'autre rime (*abaab*), et d'une augmentation du nombre de rimes féminines : le lecteur, comme le poète, est donc maintenu au cœur de la strophe. Le sonnet aurait constitué un cadre trop étroit pour autoriser l'expression de ce que Baudelaire, dans son hommage à Théodore de Banville (*L'Art romantique*), nomme une « manière lyrique de sentir ». Sa langue poétique utilise largement l'apostrophe et l'hyperbole – « Ô toison » « forêt aromatique » « mer d'ébène » « ô féconde paresse » –, formes dérivant « naturellement d'un état exagéré de la vitalité », ainsi que des mots ayant valeur d'élan, tels les « Ô » de la première strophe et les « où » de la quatrième. Baudelaire fait encore observer dans cet article que « le mode lyrique de notre âme nous

contraint à considérer les choses non pas sous leur aspect particulier, exceptionnel, mais dans les traits principaux, généraux, universels. La lyre fuit volontiers tous les détails dont le roman se régale ».

Proposition utile pour distinguer la poésie de la prose, et qui est confirmée dans le poème par l'abondance de noms et de groupes nominaux précédés d'articles définis et indéfinis dont la fonction est généralisante, quasi abstraite : l'alcôve, l'arbre, l'ardeur des climats, un port, les vaisseaux, ainsi que les énumérations : de l'huile de coco, du musc et du goudron, le rubis, la perle et le saphir. Enfin Baudelaire utilise les ressources sémantiques et prosodiques du lexique. Pour ne considérer qu'un exemple, le terme « nonchaloir » est autant choisi pour son sens, qui le rapproche de « langoureuse » et de « paresse », et pour sa proximité phonique avec « chaleur » (qui nous fait alors découvrir un rapport sémantique inaperçu d'abord entre « nonchaloir » et « chaleur ») que pour la désinence rare et sonore que n'offrirait pas « nonchalance ».

En conclusion, les ressources poétiques sont ici de trois ordres. Elles proviennent de la composition en vers regroupés en strophes ; d'un certain usage récurrent d'unités – mots, structures syntaxiques et rhétoriques, sons –, et d'un traitement inventif de la langue : par exemple le choix de termes en incluant d'autres sémantiquement (« embaumé », dernier mot de la cinquième strophe, contient « défunt » et « parfums », présents dans la seconde) ou phoniquement (« goudron » contient « rond »), ou permettant l'entrecroisement du son et du sens, ou encore la création d'une métaphore inouïe, par ses matériaux sémantiques et syntaxiques. Toutes ces ressources, si elles sont théoriquement séparées et autonomes, voient leurs potentialités accrues dans l'écriture du vers. Autrement dit les contraintes du vers augmentent les possibilités de la langue et font du poème un texte que guette toujours la saturation.

Qu'advient-il de ce poème lorsque Baudelaire décide d'en donner une version en prose dans *Le Spleen de Paris* ?

« Un hémisphère dans une chevelure

Laisse-moi respirer longtemps, longtemps, l'odeur de tes cheveux, y plonger tout mon visage, comme un homme altéré dans l'eau d'une source, et les agiter avec ma main comme un mouchoir odorant, pour secouer des souvenirs dans l'air.

Si tu pouvais savoir tout ce que je vois ! tout ce que je sens ! tout ce que j'entends dans tes cheveux ! Mon âme voyage sur le parfum comme l'âme des autres hommes sur la musique.

Tes cheveux contiennent tout un rêve, plein de voilures et de mâturs, ils contiennent de grandes mers dont les moussons me portent vers de charmants climats, où l'espace est plus bleu et plus profond, où l'atmosphère est parfumée par les fruits, par les feuilles et par la peau humaine.

Dans l'océan de ta chevelure, j'entrevois un port fourmillant de chants mélancoliques, d'hommes vigoureux de toutes nations et de navires de toutes formes découpant leurs architectures fines et compliquées sur un ciel immense où se prélassent l'éternelle chaleur.

Dans les caresses de ta chevelure, je retrouve les langueurs des longues heures passées sur un divan, dans la chambre d'un beau navire, bercées par le roulis imperceptible du port, entre les pots de fleurs et les gargoulettes rafraîchissantes.

Dans l'ardent foyer de ta chevelure, je respire l'odeur du tabac mêlée à l'opium et au sucre ; dans la nuit de ta chevelure, je vois resplendir l'infini de l'azur tropical ; sur les rivages duvetés de ta chevelure, je m'enivre des odeurs combinées du goudron, du musc et de l'huile de coco.

Laisse-moi mordre longtemps tes tresses lourdes et noires. Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs. »

La composition de « Un hémisphère dans une chevelure » imite celle du poème. Les sept alinéas, par leurs motifs et leur succession, correspondent aux sept strophes du poème. Le dernier reprend des éléments thématiques et syntaxiques du premier : Baudelaire affiche le souci d'une composition cyclique. Il s'exerce à donner un équivalent poétique en prose, donc à choisir les ressources poétiques qu'offre, à défaut du vers, la langue. Au choix de l'alexandrin répond en prose une syntaxe qui donne de l'ampleur aux phrases, dont la cadence est toujours majeure. Il répète des constructions similaires, notamment les relatives en « où » et les groupes nominaux prépositionnels, dont il varie et le lexique et les positions. Trois alinéas commencent respectivement par chacune des expressions : « dans l'océan de ta chevelure », « dans les caresses de ta chevelure », « dans l'ardent foyer de ta chevelure ». L'avant-dernier alinéa contient trois phrases qui s'ouvrent par des groupes similaires, ce qui annonce le sommet de l'envoûtement du poète. La répétition lancinante de la même structure et celle du mot lui-même – rappelons que dans

le poème, « chevelure » n'apparaît qu'une seule fois – ajoute ses effets à ceux produits par le rapprochement phonique et sémantique : « chevelure », « voilures », « mâturs » (au lieu de « voiles » et de « mâts » dans les vers). À l'apostrophe du poème se substitue une construction verbale dont l'effet lyrique est équivalent : « Laisse-moi respirer longtemps, longtemps », qui se trouve répétée légèrement modifiée à la fin du texte : « Laisse-moi mordre longtemps. »

Baudelaire a su conserver dans ce texte le rythme incantatoire du poème, fait de poussées successives. Il utilise donc les ressources bien connues de la prose quand, se voulant lyrique, elle veut offrir un modèle poétique. Mais ce qui est notable, c'est qu'il n'a emprunté ni son rythme ni ses cadences à cette prose-là. Il est fidèle à l'idéal qu'il a exprimé dans sa célèbre lettre à Housaye d'une prose poétique « souple », « sans rythme » – comprenons sans des cadences apprêtées qui évoqueraient ou celle du vers manquant ou une éloquence hors de propos.

Dans ce beau poème en prose, Baudelaire ne dédaigne pas l'écriture « prosaïque ». Par exemple, il évite de reprendre la construction : « Je la veux agiter », où la place du pronom personnel est jugée trop archaïque. Il n'hésite pas à ajouter des termes « triviaux » – « entre les pots de fleurs et les gargoulettes rafraîchissantes ». Le dernier alinéa ne ressemble pas à la dernière strophe du poème : « manger des souvenirs » sera senti comme moins poétique que « humer à longs traits le vin du souvenir », comme c'est le cas pour « mordre », « mordille », « élastiques ». Certaines phrases souffrent-elles d'une comparaison avec les vers correspondants ? Les lecteurs jugeront.

Ce poème en prose satisfait aux critères de poéticité énoncés par Roman Jakobson (« Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, 1963). L'énoncé poétique se caractérise selon lui par la construction de structures qui tendent à mettre dans des positions équivalentes des unités de même nature. En même temps il construit des équations, c'est-à-dire qu'il rapproche des mots, soit par leur forme sonore, soit par leur sens, soit par une confusion concertée du son et du sens. C'est le sens de la formule de Jakobson : « La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison », dont l'illustration la plus simple est le phénomène de la paronomase (comme dans ce texte « les lan-

guez des longues heures »). Tout texte fondé sur des récurrences de structures et des équations approximatives (qu'on pense aux similitudes partielles que sont les comparaisons et les métaphores) relève de la fonction poétique du langage. Les analyses de Jakobson ont l'avantage de définir ce que Todorov appelle la poésie sans le vers... c'est-à-dire le poème en prose.

Pour autant, peut-on les appliquer avec le même bonheur à tous les poèmes en prose ?

III. Voisinages

1. Le poème en prose et la « moralité »

À quelques pages de « Un hémisphère dans une chevelure », on découvre ce surprenant « poème en prose » :

« Le Chien et le Flacon »

“Mon beau chien, mon bon chien, mon cher toutou, approchez et venez respirer un excellent parfum acheté chez le meilleur parfumeur de la ville.”

Et le chien, en frétilant de la queue, ce qui est, je crois, chez ces pauvres êtres, le signe correspondant du rire et du sourire, s'approche et pose curieusement son nez humide sur le flacon débouché ; puis, reculant soudainement avec effroi, il aboie contre moi, en manière de reproche.

“— Ah ! misérable chien, si je vous avais offert un paquet d'excréments, vous l'auriez flairé avec délices et peut-être dévoré. Ainsi, vous-même, indigne compagnon de ma triste vie, vous ressemblez au public, à qui il ne faut jamais présenter des parfums délicats qui l'exaspèrent, mais des ordures soigneusement choisies.” »

Baudelaire, *Le Spleen de Paris*

En quoi ce texte peut-il être considéré comme un poème en prose ? On répondra d'abord que Baudelaire en a décidé pour nous. Cette décision nous invite à interroger l'appellation

IV. Vers une définition du poème en prose

Il ressort de nos analyses que pour définir le poème en prose, il faut distinguer les structures formelles du poème et l'écriture poétique.

L'écriture poétique suppose un projet poétique, un certain travail sur le signifiant (recherche d'images, de rythmes, de formes rhétoriques) qui utilise les effets des répétitions, une valeur donnée au mot au détriment de l'objet qu'il désigne. L'écriture poétique privilégie, comme le formule Sartre, le « côté palpable des signes ». Elle peut être prose de notations et d'impressions, prose rythmée ou musicale. Ces qualités de l'écriture donnent souvent la tentation de nommer « poème en prose » tout texte qui les manifeste. Un poème en prose peut être écrit ou non en prose poétique. Mais ce n'est pas pour cette raison qu'il est poème en prose.

Il ne doit ce titre qu'à son mode d'organisation, auquel s'appliquent les critères de « poéticité » dégagés par les travaux de R. Jakobson : parallélismes, entrecroisements du son et du sens, mise en relation de tous les niveaux de signification et jeu sur les différents sens, constructions d'équations ou de ressemblances. Les questions de composition sont donc essentielles. La brièveté, qui sert mieux la densité du matériel signifiant, est une condition nécessaire afin de rendre visible rapidement l'unité et la totalité de l'effet.

Ce qui implique que le texte dispose d'une existence autonome. Le poème en prose doit pouvoir être lu isolément. Cette propriété le distingue des segments de prose poétique. Tels passages des *Rêveries*, des *Mémoires d'outre-tombe*, des *Chants de Maldoror* (comme la célèbre « strophe » des chiens au clair de lune, ou la grande « strophe sérieuse et froide » de l'océan), ou encore d'*Une saison en enfer*, présentent bien, dans leur écriture et même dans leur organisation des affinités avec le poème en prose. Ils n'en restent pas moins dépendants d'une progression thématique ou narrative. Ils ne prennent leur sens que dans une continuité, par exemple comme un « temps » de montée lyrique dans une prose explicative. Certes, comme celle des poèmes versifiés, l'autonomie des poèmes en prose est relative. Ils prennent éventuellement place dans un cycle ou une série dont l'ordre n'est pas nécessairement indifférent. Mais leur regroupement en recueil n'équivaut pas aux « morceaux choisis ».

Ces exigences rendent compte d'ailleurs de la dimension expérimentale de la grande majorité des poèmes en prose. Elles n'impliquent en aucune façon d'exclure du corpus les textes qui, relevant de la narration, de la description, ou de la « moralité », n'entendent pas renoncer à certaines des ressources spécifiques qu'offre l'écriture de prose, pourvu qu'ils satisfassent aux conditions précédentes. L'originalité du poème en prose est de proposer des équivalents poétiques en prose, et en même temps de conserver quelques-unes des compétences de la prose. Il semble raisonnable d'admettre l'existence de textes issus des genres rhétoriques indiqués qui tournent au poème en prose, parce qu'ils utilisent partiellement ou à certains moments les ressources que nous avons précisées.

Le poème en prose est donc un texte adoptant la « justification » de la prose (au sens typographique), et qui, sans renoncer aux ressources de la prose et aux aspects des genres qui l'utilisent, construit, comme le poème, des ressemblances, à différents niveaux de la phrase et du discours. Soucieux de rendre visible la totalité d'un effet, il est contraint à la brièveté et à l'autonomie. La primauté des signifiants dans une forme condensée assure à la fois une concentration des réseaux du sens et une ouverture vers le lecteur : c'est en cela que le poème en prose est poème, quelle que soit, par ailleurs, la volonté de distance ou de détournement exprimée parfois par son auteur.