

ESTÉTICA DO
POEMA EM PROSA

Suzanne BERNARD

**LE POÈME
EN PROSE
DE BAUDELAIRE JUSQU'A NOS JOURS**



LIBRAIRIE A.-G. NIZET
3bis, place de la Sorbonne
PARIS (V^e)
1994

reconnaître qu'elle existe, et que le poème en prose est bien un *genre distinct* : non pas un hybride à mi-chemin entre prose et vers, mais un genre de poésie particulier, qui se sert de la prose rythmée à des fins strictement poétiques, et lui impose pour cela une structure et une organisation d'ensemble, dont il nous reste à découvrir les lois : lois non seulement formelles, mais profondes, organiques, comme dans tout genre artistique véritable.

II. ESTHÉTIQUE DU POÈME EN PROSE

On ne peut évidemment définir le poème en prose de l'extérieur et d'une manière formelle, pas plus d'ailleurs que le roman (115) : il n'obéit pas à des *règles a priori* comme les genres fixes de la ballade ou du sonnet par exemple, mais à certaines *lois* qui se sont peu à peu dégagées de nombreuses tentatives et constituent les conditions vitales de son existence. Et comme à partir d'une cellule initiale on peut voir se développer tout un organisme, nous allons voir que tout l'ensemble complexe de lois qui président à l'organisation de ce genre original se trouve déjà en germe, en puissance, dans sa seule dénomination : *poème en prose*. Union insolite sans doute, et impliquant une association de contraires (dans la langue courante, le « prosaïque » n'est-il pas le contraire du « poétique » ?) : et en effet le poème en prose, non seulement dans sa forme, mais 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 (116).

Partons donc des éléments les plus simples pour définir le double principe du poème en prose, à la fois *prose* et *poème* ; nous montrerons ensuite comment ce double principe correspond à une double tendance, au désir tout ensemble de se délivrer des lois formelles et de créer une forme ; comment enfin il amène une double formule, suivant que prédomine l'individualisme anarchique ou la volonté artistique. C'est en essayant de saisir dans toute son ampleur cette dualité essentielle que nous arriverons à voir dans le poème en prose non pas seulement la poursuite d'une forme artistique nouvelle, mais un aspect de la révolte humaine, dans ce qu'elle a de créateur.

(115) Dans son essai sur *Roman et Poésie*, H. Bonnet distingue les « genres formels que l'homme peut, semble-t-il, multiplier et créer à sa guise », et des « genres réels, impliqués par la nature des choses : le genre romanesque se range parmi ces derniers (*Roman et Poésie, Essai sur l'Esthétique des genres*, Nizet, 1951, p. 128-129). Le poème en prose, lui, serait en ce cas à la fois un genre formel (caractérisé par l'emploi de la prose) et un genre réel, rattaché au genre poétique.

(116) Il y a là quelque chose d'analogue à la tension imposée par ces « vérités perpendiculaires » dont Claudel parle à propos du christianisme (lettre à J. Rivière, 28 avril 1909, *Correspondance de J. Rivière et de P. Claudel*, Plon, 1926).

1) Le double principe du poème en prose

Le poème en prose est né, tout le début de ce travail l'a montré, d'une volonté d'affranchissement, d'une révolte contre les conventions dites « poétiques », métrique, prosodie, conventions de langage. On voulut désormais disjoindre *poésie* et *versification* ; et l'on chercha dans la prose les éléments d'une nouvelle poésie. Or cette prose, où l'on avait d'abord cherché par timidité à garder quelques-uns des « agréments » du vers (balancements, cadences paires, style « noble »), ne devait pas tarder, entraînée par une sorte de pesanteur naturelle, à tendre de plus en plus vers la prose pure, débarrassée de tout ornement artificiel, bientôt même plus volontairement brute que la prose jusqu'alors employée dans les divers genres littéraires : un « style de prose », un « rythme de prose » allaient naître, dont le poème en prose devait tirer des effets poétiques entièrement nouveaux.

Commençons donc par résumer les éléments que la *prose*, employée comme telle, apporte au poème en prose, avant d'examiner de quelle manière sont utilisés, informés, ces éléments pour devenir poème.

Par nature, la prose répugne, à la différence du vers, aux moules tout faits, aux rythmes imposés de l'extérieur : le poème en prose ira jusqu'à fuir, non seulement les « vers dans la prose », mais les structures oratoires, les grandes ordonnances logiques, le style périodique. La prose, de par sa plasticité, permet la plus grande variété de formes, et le poème en prose pourra, comme le vers libre, prétendre conférer à l'idée poétique « le droit de se créer sa forme en se développant, comme le fleuve crée son lit », pour reprendre une expression de Verhaeren (117). La « prose rythmée » peut donc prendre des aspects très divers ; cependant, elle tend souvent à affirmer sa qualité de prose par la recherche du dynamisme et de l'impair (118), par des effets d'asymétrie ou de rupture, par des dislocations expressives de la phrase (119). La syntaxe se modifie en même temps que le rythme ; on voit naître avec Rimbaud le « style de notations » (énumérations, phrases sans verbes) et le goût de la discontinuité (l'abondance des tirets coupant la phrase en est un signe) : tous traits qui iront s'accroissant dans la poésie en prose moderne : la révolte du *mot* contre la *phrase*, c'est un des aspects aussi, nous le verrons, de la révolte artistique contre les règles.

Tant par le vocabulaire que par la structure de la phrase, la prose fait entrer le *réalisme* et la *modernité* dans la littérature : la forme prosaïque se prête, en effet, incomparablement mieux que le vers à exprimer tous les aspects de la réalité contemporaine : les affligeants vers « modernes » de Maxime du Camp suffiraient à le démontrer... (120) :

(117) Réponse à l'*Enquête* de Marinetti sur le *Vers Libre*, Poésia, Milan, 1909, p. 36.

(118) On obtient un « rythme dynamique », dit Morier, « en rompant le mètre binaire, en brisant la symétrie » (*Le rythme du vers libre Symboliste*, Genève, 1943, p. 41) ; et L.-P. Thomas oppose la « loi d'équilibre statique et la loi de déséquilibre dynamique », ajoutant que « l'impair, c'est-à-dire l'instable, domine dans la prose » (*Le Vers moderne, ses moyens d'expression, son esthétique*, Bruxelles, 1951, p. 44).

(119) Sur ce « rythme prosaïque », voir plus haut, p. 429.

(120) M. du Camp, *Les Chants Modernes*, Calmann-Lévy, 1855.

Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent
Voilà la poésie ce matin [tout haut]

écrit Apollinaire (121); mais cette poésie du xx^e siècle ne peut trouver sa forme que dans le vers libre ou dans le poème en prose. Seuls ils peuvent accueillir un vocabulaire moderne et réaliste, appeler les choses par leur nom (122), et nous ouvrir à la poésie des trains et des gares (comme chez Apollinaire et Fargue), des caboulots (comme chez Carco), des paquebots (comme chez Cendrars). Allons plus loin : l'emploi du terme précis, réaliste, vulgaire, peut être cherché comme un moyen d'effet poétique particulier; Baudelaire s'en était avisé le premier, et Laforgue dans sa *Grande Complainte de la Ville de Paris*, comme Huysmans dans ses *Croquis Parisiens*, en ont largement tiré parti. Par réaction contre le vocabulaire « noble » de la poésie classique, il est devenu poétique de nos jours (dit J. Paulhan) (123) de dire « cheval », et non plus « coursier »; « eau », et non « onde ». Chose plus curieuse encore, le lieu commun et le cliché eux-mêmes arrivent à faire figure d'éléments poétiques, et cette tendance est particulièrement marquée dans la prose : J. Paulhan, qui étudie longuement dans les *Fleurs de Tarbes* cette « utilisation » du lieu commun, cite par exemple le début des *Champs Magnétiques* (124), ou des exemples de lieux communs « repensés » par J. Renard ou L.-P. Fargue (125). Cette tendance à utiliser comme éléments poétiques précisément ce que jusqu'alors abhorrait la poésie, la banalité, la vulgarité, le « prosaïsme » (si marquée, pour prendre un autre domaine, dans beaucoup de romans américains), est évidemment pour la prose, plus encore que pour le vers libre, un danger constant : danger moins de vulgarité ou de laideur (nous n'avons plus à ce sujet les mêmes répugnances esthétiques qu'aux siècles classiques) que de facilité et de platitude. Tous ces éléments, en eux-mêmes anesthésiques, ne peuvent avoir de valeur esthétique (et poétique) qu'organisés, transcendés pour entrer dans l'univers de l'œuvre.

Il faut ajouter que le poème en prose, justement parce qu'il écrit en prose, a enrichi le lyrisme de quelques modes nouveaux, difficilement admissibles dans la versification classique, tels que l'ironie, la bizarrerie, un certain ton de confiance (Bertrand le premier, Baudelaire ensuite avaient déjà élargi le nombre des « tons » poétiques) (126), et surtout

(121) *Zone*, dans *Alcools*, N.R.F., 1913. Sur la poésie « moderniste », cf. *infra*, p. 614 et sq.

(122) Fargue par exemple parle d'« arcs voltaïques » (*Poèmes*, Gallimard, 1944, p. 69), Ponge de « tubulures » et de « marteaux-pilons » (*Le morceau de viande*, dans *Parti Pris des choses*, N.R.F., 1942) : nous sommes loin des périphrases de M. du Camp...

(123) Dans les *Fleurs de Tarbes*, Gallimard, 1941, p. 29.

(124) *Les Champs Magnétiques*, par Breton et Soupault, Au Sans Pareil, 1920. L'utilisation du lieu commun n'est pas sans analogie avec l'utilisation du « papier collé » dans la peinture surréaliste. Sur l'emploi des lieux communs et des proverbes, cf. *infra*, p. 655.

(125) Du type « Le beau temps perdu ne se retrouve jamais » (Renard, *Journal*) ou « Le fleuve au cœur gros sous le pont » (Fargue, *Labyrinthes*, N.R.F., novembre 1936).

(126) On se rappelle que Baudelaire envoyait les auteurs de nouvelles, qui ont « à leur disposition une multitude de tons, de nuances de langage, le ton raisonneur, le sarcastique, l'humoristique, que répudie la poésie, et qui sont

une forme particulière d'humour qui tiendra une place de plus en plus importante dans la poésie du xx^e siècle. L'humour, qui apparaît surtout dans le genre narratif, est par suite plus à sa place dans la prose; alors qu'en vers il risque de détruire tout effet d'« incantation » poétique (127), en prose il devient un ton poétique d'une espèce particulière, lié — principalement l'humour dit « noir » — à une certaine attitude d'individualisme, anarchique et destructrice : il est assez frappant de voir figurer dans l'*Anthologie de l'Humour Noir* due à André Breton un certain nombre de poèmes en prose, depuis *Le Mauvais Vitrier* de Baudelaire jusqu'aux « proses » surréalistes de Gisèle Prassinos. Les limites sont ici fournies par les lignes de démarcation qui séparent le poème en prose de la « pensée » d'une part, de la « nouvelle » d'autre part (128). Le fantastique, lui aussi, en raison des éléments qu'il comporte d'anarchie, de révolte contre les lois naturelles, entre plus volontiers dans le poème en prose que dans le poème en vers, mais les mêmes limites sont à assigner au poème en prose fantastique : il doit rester *poème* (129).

Il ne faut pas l'oublier en effet : à cette prose si libre dans le choix des sujets, dans le vocabulaire et la syntaxe, dans le ton, le poème va imposer ses exigences, ses lois organiques. Ce rejet des conventions n'est pas un rejet de toute loi; cette liberté de forme n'est pas une absence de forme. Nous avons vu qu'au premier degré la prose s'organise en prose *rythmée* obéissant à des lois autres que celles qui régissent, par exemple, la prose oratoire; il nous reste maintenant à considérer comment le *poème*, forme du second degré, impose à son tour à la prose plus ou moins libre, plus ou moins rythmée, une organisation d'ensemble, en fait un tout, un « être » artistique.

Qu'est-ce qu'un poème ? Il importe de rendre ici au mot tout son sens étymologique d'œuvre construite, « parfaite » : trop souvent on confond le *poème* avec la *poésie*, et l'on dénomme poème toute œuvre où se rencontre de la poésie. Or le poème en prose, qui ne doit pas être confondu avec la prose rythmée, ne doit pas être confondu davantage avec la poésie. Il ne sera pas inutile de reprendre ici cette notion de poème pour la préciser, pour voir ce qu'elle comporte, et ce qu'elle élimine.

Prévenons d'abord les malentendus qui pourraient naître d'un emploi trop étendu du terme : au xviii^e siècle encore on donnait le nom de *poème* à toute œuvre d'une certaine étendue, fortement construite et susceptible de charmer l'imagination et l'oreille par la poésie et l'harmonie de son style : une pièce de Racine était un *poème dramatique*; un roman comme *La Princesse de Clèves* ou *Télémaque*, un *poème en*

comme des dissonances à l'idée de beauté pure. « Cf. *supra*, p. 109, et l'étude des différents tons de Baudelaire, p. 120 et sq. »

(127) C'est une mésaventure qui, par exemple, est arrivée plus d'une fois à Hugo.

(128) Les aphorismes de Forneret par exemple (dans *Sans Titre et Encore un an de sans titre*) ne sont pas des poèmes. Pas davantage la nouvelle humoristique de La Vaissière, *Un hôte de la nuit*, citée par M. Chapelan dans l'*Anthologie du poème en prose*, p. 271.

(129) *Le diamant de l'herbe*, de Forneret, recueilli par M. Chapelan dans l'*Anthologie du poème en prose*, est une nouvelle fantastique, non un poème. Sur le fantastique, cf. *infra*, p. 554.

prose (130). Même au XIX^e siècle ce sens subsiste : en 1860, Sainte-Beuve parle de la *Bacchante* de M. de Guérin comme d'un fragment d'un « poème en prose dont le sujet était *Bacchus dans l'Inde* (131) ». Le sens, pourtant, a déjà évolué lorsque R. de Gourmont écrit : « *L'Illiade* et *l'Odyssée* sont des romans en vers, comme *Les Martyrs* et *Salammbô* sont des poèmes en prose (132) », désignant par là non des « poèmes-en-prose », mais des poèmes, écrits en prose, par opposition à des romans, écrits en vers. C'est que vers cette époque la notion de poème tend à s'élargir, à se confondre avec la notion de poésie. Lorsque le même R. de Gourmont déclare : « Au fond, il n'y a qu'un genre, le poème, et peut-être qu'un mode, le vers, car la belle prose doit avoir un rythme qui fera douter si elle n'est que de la prose. Buffon n'a écrit que des poèmes, et Bossuet et Chateaubriand et Flaubert (133) », il donne au mot *poème* une portée beaucoup plus générale, et par là même un sens beaucoup moins précis. En poussant cette idée à l'extrême, on peut arriver à voir de la poésie partout (excepté dans les affiches et à la quatrième page des journaux, suivant l'expression de Mallarmé) (134) et dans toute œuvre bien écrite un poème. Rien d'étonnant après cela si l'on voit Barbey d'Aurevilly parler de son roman *Amaïdée* comme d'un « poème en prose (135) », ou, plus près de nous, André Barre déclarer hardiment qu'avec *Atala*, « Chateaubriand a inauguré le poème en prose (136) », sous prétexte que « son œuvre est pleine de ces phrases au sens imprécis où la musique des syllabes suffit à provoquer un état d'âme ». A. Chérel, lui-même, parle des « romans ou poèmes en prose » de Sénancour : *Aldomen*, *les Réveries*, *Obermann* (137).

Non, *Amaïdée*, *Atala*, *Obermann* ne sont pas des poèmes en prose : leur propos, leur démarche sont autres ; autres, les résonances qu'ils éveillent en nous. En premier lieu, puisque ce sont des romans, ils obéissent à l'esthétique du roman, très différente de l'esthétique du poème (et sur ce point je reviendrai un peu plus loin) (138). Mais quand bien même l'auteur eût voulu (comme, peut-être, d'Aurevilly) écrire un « poème » ou un « roman-poème », comment éviter dans de telles œuvres, nécessairement assez longues, tout ce qui sert à préparer ou à expliquer l'action, tout ce qui commente ou conclut ? Autant d'éléments qui enlèvent à l'œuvre son intensité essentielle, autant de temps morts, de « zones amorphes (139) », poétiquement parlant, aussi inacceptables

(130) Voir l'abbé du Bos, cité *supra*, p. 22, ainsi que Boileau parlant de « ces poèmes en prose que nous appelons romans » (*op. cit.*).

(131) Notice sur Maurice de Guérin, en tête de l'édition Trébutien (Didier, 2^e éd., 1861, p. xxxv).

(132) *Promenades Littéraires*, *Mercury de France*, 1904, t. I, p. 281.

(133) *La Culture des Idées*, *Mercury de France*, 1916, p. 12. Voir aussi *infra*, p. 513.

(134) Réponse à l'Enquête de J. Huret sur l'Évolution littéraire (*Œuvres*, p. 867).

(135) Lettre à Trébutien, 5 décembre 1854.

(136) Dans sa thèse sur *Le Symbolisme*, Jouve, 1911, p. 33-34.

(137) *La prose poétique française*, L'Artisan du livre, 1940, p. 181.

(138) Voir *infra*, p. 441.

(139) Analysant *Atala*, Pius Servien est amené à y distinguer des « zones lyriques » et des « zones amorphes », ces dernières étant celles où le « mouvement sonore » est contraint de l'extérieur par les nécessités de la narration notamment (voir *Lyrique et structures sonores*, Boivin, 1930).

dans un poème que nécessaires dans un roman. Déjà Joubert déclarait dans ses *Carnets*, en 1806, que « les poèmes d'Homère ne sont pas des poèmes, mais une poésie » — et l'on sait avec quelle vigueur Poe, pour les mêmes raisons, condamnera « l'hérésie de la longueur (140) » :

Un long poème n'existe pas ; ce qu'on entend par un long poème est une parfaite contradiction de termes

disant (non plus cette fois à propos du roman, mais à propos du poème épique) :

Un ouvrage de cette dimension ne peut être considéré comme poétique qu'autant qu'on sacrifie la condition vitale de toute œuvre d'art, l'Unité — je ne veux pas parler de l'unité dans la conception, mais de l'unité dans l'impression, de la *totalité* de l'effet (141).

Nous voici donc arrivés, par un curieux retournement, à une conception du poème exactement contraire à la conception classique : cette fois-ci, au lieu d'être une œuvre d'une certaine étendue, le poème aura pour nécessité vitale la brièveté, condition *sine qua non* de l'unité d'effet.

Or, cette définition du poème comme un *tout*, dont les caractères essentiels sont l'unité et la concentration, il semble qu'on puisse tout particulièrement l'appliquer au poème en prose qui, n'ayant pas recours au pouvoir incantatoire des vers pour provoquer l'ébranlement poétique, doit agir par sa seule densité, par sa fulgurance sans défauts. Huysmans percevait déjà ce caractère, lorsqu'il voyait dans le poème en prose « l'osmazôme de la littérature », concentrant « en une page ou deux » les puissances essentielles du roman (142). Avec plus d'exactitude, A. Athys disait en 1897 :

Le poème en prose, pas plus qu'il n'est le vers, n'est ni le conte ni la nouvelle, ce conte fût-il de Flaubert, cette nouvelle de Gautier. Car, s'il peut paraître étrange de différencier deux œuvres quant à leur durée, il demeure évident que cette délimitation est fondamentale, et que la tâche est bien particulière d'enclorre en une courte page une impression indépendante — parfois tout un drame (143).

Plus récemment, E. Jaloux a marqué d'une façon particulièrement heureuse ce besoin de resserrement et d'unité, en définissant le poème en prose « un morceau de prose suffisamment bref, uni et serré comme un bloc de cristal et dans lequel se jouent cent reflets divers », une « création libre, n'ayant d'autre nécessité que le désir de l'auteur de construire, en dehors de toute détermination, une chose contractée, dont les suggestions soient infinies, à la façon d'un haï-kai japonais (144) ».

Totalité d'effet, concentration, gratuité, intensité : autant d'expressions qui nous confirment dans l'idée que le poème est un monde clos, fermé sur soi, se suffisant à soi-même, et en même temps une sorte de

(140) *Le principe poétique* (traduction Lalou, Charlot, 1946), p. 13. Baudelaire, on le sait, a traduit, ou repris, l'essentiel de ces trois manifestes.

(141) *Le Principe poétique*, passage traduit par Baudelaire dans la *Préface des Nouvelles Histoires extraordinaires*.

(142) A. Rebours, 1884, éd. Fasquelle, 1903, p. 265. Voir *supra*, p. 396.

(143) A. Rebours, 1884, éd. Fasquelle, 1903, p. 265. Voir *supra*, p. 347.

(144) *Le centenaire du poème en prose* (*Le Temps*, 25 avril 1912).

bloc irradiant, chargé, sous un faible volume, d'une infinité de suggestions, et capable d'ébranler notre être en profondeur.

Cet univers, comme toute œuvre d'art, est un univers de relations, et l'on a plusieurs fois comparé la poésie à un contrepoint (145), comportant à la fois des déroulements mélodiques sur le plan horizontal, et des relations verticales (ou harmoniques) entre les différentes « voix » du poème (146) : sonorités, sens, suggestions. L'univers poétique est particulièrement complexe, du fait que la poésie est un art représentatif, où des relations ou implications réciproques s'instituent à chaque instant non seulement entre les réalités représentées, mais entre ces réalités, les mots qui en sont les signes, et les harmoniques de suggestion qui viennent prolonger et enrichir le sens des mots. C'est pourquoi on ne peut dire que le poète se propose de « décrire » un tableau ou une scène, d'« exprimer » tel ou tel sentiment : il compose avec ces éléments de la réalité matérielle ou mentale un « objet » esthétique, il ordonne un univers complexe dont il peut être dit le créateur (147). Peu importe que les réalités choisies soient antiques ou modernes, sublimes ou quotidiennes (148) : ce qui compte, c'est moins chaque élément en soi que l'ensemble des relations architectoniques, la structure cosmique où viennent jouer leur rôle non seulement les concepts, les images, les sentiments évoqués, mais encore l'arabesque des sons et le rythme des phrases, et aussi les suggestions de diverses sortes et les significations symboliques plus ou moins latentes ou polyvalentes, qui sont parfois l'essentiel du poème, et nous laissent entrevoir à travers lui une autre réalité plus intense que lui-même. Lorsque Rimbaud nous dit : « J'ai embrassé l'aube d'été (149) », nous sentons très bien que ces mots contiennent à la fois une suggestion de fraîcheur lumineuse, de pureté, d'éclat, posant ainsi un « thème » avec lequel viendront s'harmoniser les autres éléments du poème, fleurs, pierres précieuses, torrent argenté (150) (et peu importe

(145) Voir Lalo, *Préface* à la 2^e édition des *Éléments d'une esthétique musicale scientifique*, Vrin, 1939, p. viii, et surtout Krafft, *La forme et l'idée en poésie*, Vrin, 1944. Plus récemment, Michaud écrivait : « Lire un texte, ce serait donc en définitive déchiffrer l'orchestration des thèmes qui le constituent, saisir à chaque instant et presque sous chaque mot l'état présent des différents thèmes, l'accord — consonant ou dissonant — qu'ils forment ensemble, et suivre d'un bout à l'autre du texte leur contrepoint » (*Introduction à une science de la littérature*, Istanbul, 1950, p. 178).

(146) Krafft (*op. cit.*) ne distingue pas moins de onze « voix » dans le contrepoint poétique !

(147) La composition poétique n'a rien à voir, il va sans dire, avec la composition « prosaïque » : les idées des poètes, suivant la belle expression de Joubert, « ne s'enchaînent pas, elles se mettent en rapports comme des astres dans le ciel » (*Carnets*, 1805, Gallimard, 1938, t. II, p. 480). Je reviendrai plus loin sur ce point.

(148) Dire qu'un sujet est « poétique » ou non n'a aucun sens, esthétique parlant. « On peut traiter poétiquement des occupations les plus ordinaires », dit Novalis dans ses *Fragments* (cité par Trahard, *Le Mystère poétique*, Boivin, 1940, p. 27).

(149) *Aube*, *Œuvres*, Pléiade, p. 186.

(150) Bien entendu, l'arabesque formelle des sons et des rythmes est en relations étroites, en « contrepoint » avec les éléments et les sentiments évoqués : on notera, par exemple, la recherche des sonorités « claires », é ou i : « J'ai marché, réveillant les haleines vives et tièdes, et les pierreries regardèrent, et les ailes se levèrent sans bruit. » On remarquera aussi les sonorités

qu'il s'agisse d'un paysage imaginaire ou d'une réalité stylisée), et une signification seconde, qui n'est d'ailleurs pas nettement séparable des mots où elle se trouve pour ainsi dire en suspens (151), mais qui les transcende : tout s'organise autour de ce sens second, de cet indicible secret que le poème tout ensemble nous révèle et nous dérobe; et dans ce texte bref, et cependant chargé de résonances, aucun des aspects, des « plans » poétiques n'est indifférent (qu'il s'agisse des images, des rythmes, des structures sonores ou idéelles), pas un détail, pas un mot n'est inutile : tout « travaille » esthétiquement, tout concourt à l'impression totale, tout se tient indissolublement dans cet univers poétique à la fois très un et très complexe.

Il est évident que le « contrepoint » du poème en prose est particulièrement serré, justement parce qu'il s'agit d'une œuvre brève, où la densité, l'unité d'effet, sont à la fois plus nécessaires et plus faciles à obtenir. Il semble, cependant, que nous n'avons pas encore épuisé la notion de poème en parlant d'un ensemble de relations, d'un univers fortement organisé. On pourrait faire remarquer, en effet, que dans le roman aussi des relations peuvent s'établir entre les éléments thématiques (personnages, événements, idées ou symboles), et que tous ces éléments « travaillent », esthétiquement parlant, jouent leur rôle dans l'organisation d'un univers particulier. Certes, dans le roman, les relations purement phoniques ne joueront guère; mais il ne faut pas oublier que ces relations sont aussi beaucoup moins marquées dans le poème en prose que dans le poème en vers (chez certains auteurs, chez Baudelaire par exemple, le rythme des phrases et les sonorités des mots ne visent pas, le plus souvent, à autre chose qu'à épouser étroitement les mouvements de l'être intérieur). C'est précisément par rapport aux autres genres de la prose qu'il importe de définir le poème en prose comme poème, et tout particulièrement par rapport au roman. Nous aurons l'occasion en effet de voir que bien souvent les formes brèves du roman (conte, récit, nouvelle) ont été confondues avec le poème en prose (152). Confusion deux fois explicable : d'abord, parce que si le roman est, par essence un devenir (ou si l'on préfère, que son but essentiel, avoué, est de raconter une histoire) (153), le poème en prose, lui, n'est pas nécessairement et toujours descriptif : assez souvent au contraire il use d'éléments narratifs. D'autre part, comme dans la réalité « roman et poésie ne se présentent jamais à l'état absolument pur (154) », il existe des

suggestives de *wasserfall* (préférée à chute d'eau ou à cascade) et l'effet tout différent que permet l'emploi de l'adjectif au masculin : « Je ris au *wasserfall blond* » : allègres et rapides, les deux monosyllabes se répondent.

(151) S'il en était autrement, nous aurions ici une *allégorie*, et non plus un symbole.

(152) Cf. *infra*, p. 513 et sq.

(153) « E.-M. Forster déclare très nettement que la caractéristique fondamentale du roman, celle qui est admise par le lecteur le moins exigeant comme par le lecteur le plus raffiné, c'est de raconter une histoire. Pour J.-P. Sartre, le roman est essentiellement un devenir. Et Jean Hytier prononce également le mot d'histoire », dit H. Bonnet dans son *Essai sur Roman et Poésie*, Nizet, 1951, p. 82 (Se référant, pour Forster, à *Aspects of the Novel*, pour Sartre, à un article sur *Mauriac et la liberté*, *N. R. F.* du 1^{er} février 1939, pour Hytier, à *L'Esthétique du Roman*, introduction à *Les Romans de l'Individu*, Les Arts et le Livre, 1928).

(154) H. Bonnet, *op. cit.*, p. 97.

romans poétiques (je veux dire présentant, non seulement un style poétique, mais une structure thématique complexe, une structure de poème (155), comme par exemple le *Tonio Kröger* de Thomas Mann), et inversement des poèmes, et même des poèmes en vers, qui rejoignent le roman : *Jocelyn* est un roman en vers, et jusqu'à un certain point tous les poèmes épiques (156). Il n'en est que plus nécessaire de préciser en quoi (du moins dans son essence) l'univers du poème se différencie de l'univers du roman, en quoi le poème en prose, quoique écrit en prose, est bien un *genre poétique*, ayant un mode existentiel distinct.

Sans doute le poème, le roman et les arts littéraires en général peuvent-ils être rangés parmi les *arts du temps* (soumis, comme tels, à la loi de l'irréversibilité) par opposition aux *arts de l'espace*, comme l'architecture, la peinture, la sculpture. Déjà d'ailleurs cette notion de temps est complexe, du fait qu'il s'agit à la fois du *temps réel* (celui que dure la lecture) et du *temps représenté* (puisque nous avons affaire ici à des arts « représentatifs ») : si le temps réel du poème est plus court que celui du roman, la durée du temps représenté est très variable dans les œuvres poétiques comme dans les œuvres romanesques (157). Mais voici ce qu'il faut souligner : alors que c'est une nécessité constitutive, pour le roman, de s'organiser dans la durée, de se présenter sous la forme d'un déroulement dans le temps, de telle sorte que dans tout roman véritable on peut percevoir une progression et distinguer des étapes, le poème, lui, se présente comme un bloc, une synthèse indivisible : « Dans un beau poème, écrit J. Rivière, il n'y a jamais progression : la fin est toujours au même niveau que le commencement ; on communique tout de suite avec elle, tout est de plain-pied ; tout est de même abord. Les vers forment un cercle ; ils sont tournés les uns vers les autres, ils se regardent, ils nous enferment dans leur ronde. C'est qu'ils travaillent à nous désorienter sur place ; ils tâchent de nous inspirer l'oubli du temps et de sa dimension. L'émotion poétique est une sorte de tournoiement par lequel se reforme en nous, au milieu de la fuite même des choses, une flaque d'éternité... (158). » Nous arrivons là à une exigence essentielle, fondamentale du poème : il ne peut exister comme poème qu'à condition de ramener au « présent éternel » de l'art les durées les plus longues, de coaguler un devenir mouvant en formes intemporelles — rejoignant par là les exigences de la forme musicale (159).

(155) G. Michaud, dans son *Introduction à une science de la Littérature*, Pulhan Matbaasi, Istanbul, 1950, va même jusqu'à dire que « tout roman quelque peu complexe est le plus souvent comparable à une fugue » (p. 165) : il en donne comme exemples les *Buddenbrook* de Th. Mann et les *Faux-Monnayeurs* de Gide.

(156) Sur *L'Épique*, considéré comme un genre intermédiaire entre roman et poésie, voir H. Bonnet, *op. cit.*, p. 104-108.

(157) Le roman peut embrasser l'histoire d'une ou de plusieurs générations (les *Buddenbrook*, les *Thibault*) ou nous conter « Vingt-quatre heures de la vie d'une femme » (titre d'un roman de S. Zweig) ; la durée représentée par le poème, en général plus brève, peut cependant s'étaler sur la durée d'une vie (cf. *Vies de Rimbaud* et le *Centaure* de M. de Guérin).

(158) L'étude de Rivière sur *Le Roman d'Aventures*, parue dans la *Nouvelle Revue Française* de mai, juin, juillet 1913, a été longuement citée et analysée dans l'ouvrage de Bonnet sur *Roman et Poésie* (notamment p. 86 et p. 224-228).

(159) Sur ce « présent éternel » de la musique, voir les remarquables ana-

C'est un fait que la poésie métrique (celle à laquelle pense Rivière) offre ici la ressource de formes rythmiques régulières, de l'isochronisme des vers, du retour balancé des rimes : le lecteur qui se livre à son incantation « est constitué dans un état harmonieux. Il sent ses mouvements et ses pensées adoptés par l'ordre éternel. Il est détaché du hasardeux et du quotidien », écrit Claudel (160). Le poème en prose, lui, est appelé à compter sur d'autres ressources pour nous délivrer de « l'ère successive » : mais, si différents que soient les procédés employés, ils révèlent le même effort, le même élan icarien pour tenter de vaincre la pesanteur du temps.

Remarquons d'abord la tendance à la brièveté, presque instinctive chez tout poète en prose : le poème, alors, plutôt qu'un déroulement dans le temps, apparaît comme une fulguration instantanée, dont l'effet sur le lecteur est immédiat et non progressif. Nous comprenons dès lors pourquoi tous les critiques ont été d'accord pour définir le poème en prose comme un morceau de prose « bref, uni et serré comme un bloc de cristal (161) » : la densité est ici le corollaire de la brièveté. Plus en effet la synthèse poétique sera vigoureuse, plus nous aurons l'impression de tenir contractés sous notre regard des espaces de temps ou des durées idéelles (162) que la prose discursive déroulerait peu à peu, par étapes.

Pourtant, même pour un poème très bref, le problème reste posé : comment concilier l'inéluctable écoulement du temps réel et l'éternel présent de l'art, le successif et le simultané ? Deux moyens s'offrent — et ces deux moyens opposés sont liés aux deux tendances divergentes qui orientent le poème en prose soit vers l'organisation artistique, soit vers l'anarchie libératrice. Le premier consiste, par des procédés comparables à ceux de la versification, à *maîtriser* le temps, à le ressaisir, à lui imposer forme et structure par le rythme ; le second à se libérer du temps, à le *nier*, à sortir des catégories temporelles. Nous aboutirons ainsi à deux formules (qui seront étudiées plus loin) : dans le premier cas, au poème « formel » ou cyclique, fondé sur la division en couplets, la répétition, l'organisation rythmique ; dans le second cas, au « poème-illumination », qui rompt avec toutes les formes de la durée : le temps, l'espace, le raisonnement logique. Dans les deux cas, il y aura *poème*, c'est-à-dire cristallisation, création d'un univers autonome, fermé sur soi et brillant d'un éclat planétaire dans le ciel intemporel de l'art.

Les pages qui précèdent nous amènent à des conclusions de deux sortes : d'abord nous voyons que la notion de poème est essentielle au

lyses de G. Brelet dans *Le Temps Musical*, P.U.F., 1950, notamment le chapitre VIII de la seconde partie : *Musiques du Temps rationnel et de l'Eternel présent*, p. 661-691.

(160) *Réflexions et Propositions sur le vers français*, dans *Positions et Propositions* (N. R. F., 1928, t. I, p. 17). Il faut ajouter que si Claudel loue chez Virgile la « réussite parfaite de cette extase poétique », il souligne aussitôt un des dangers de ce mètre régulier, qui est la monotonie : « Il n'est pas toujours facile de produire l'hypnose, mais il est très facile de procurer le sommeil », dit-il...

(161) Voir plus haut, p. 439.

(162) Dans la prose, nous suivons les étapes d'un raisonnement ou d'un récit ; mais la compréhension poétique est intuitive et simultanée (voir Hans Larsson, *La Logique de la poésie*, Leroux, 1919).

poème en prose : elle permet de le définir à la fois comme une forme du second degré, comme un univers de relations, comme un « bloc » intemporel, et par suite de le distinguer aussi bien des autres genres de la prose littéraire que de la prose poétique. En second lieu, nous constatons que la dualité, ou, si l'on veut, la polarité du poème en prose se retrouve à tous les degrés de son organisation : elle se manifeste dès le principe, puisque le poème en prose se sert de la prose, élément anarchique et brut, et l'informe en poème en lui imposant une organisation artistique qui en fait un tout à la fois très un et très complexe ; elle reparait dans la structure de la phrase rythmée, qui s'oriente vers deux grands types, la phrase fluide et musicale, la phrase saccadée et dynamique ; nous la retrouvons maintenant sur le plan de l'organisation en poème, lorsque nous voyons un clivage se produire au niveau de la notion de temps, et séparer les poèmes qui immobilisent le flux temporel en formes rigoureuses, et les poèmes qui se libèrent de la durée par une révolte contre les catégories non seulement temporelles, mais logiques.

Il faut maintenant se demander à quelle opposition profonde, à quelle divergence d'attitudes intellectuelles correspond cette polarité : c'est l'opposition non pas entre deux « écoles » poétiques, mais entre deux familles d'esprits, qui se marque à tous les stades dans le processus de création, et qui fait du poème en prose une réalité complexe, irréductible à une seule forme d'organisation poétique, à une seule démarche créatrice toujours la même. Travaillant sur cette matière première qu'est la phrase de prose, le poète va la former à son image, lui imprimer sa marque propre, soit qu'il l'enferme en formes strictes, soit qu'il déchaîne « la horde des mots (163) ». Il vise à une perfection statique, à un état d'ordre et d'équilibre — ou bien à une désorganisation anarchique de l'univers, du sein de laquelle il puisse faire surgir un autre univers, recréer un monde. Il y a là, schématisés, deux processus créateurs fondamentalement différents, deux attitudes contraires, non seulement esthétiques, mais métaphysiques. Et en effet l'oscillation métaphysique entre ces deux « pôles » : l'esprit d'ordre, et l'esprit de révolte, explique l'oscillation du poème en prose entre deux pôles : l'organisation artistique, et l'anarchie destructrice.

2) Les deux pôles du poème en prose :

L'organisation artistique, l'anarchie destructrice

Sans doute (et je l'ai dit au début de ce chapitre) il y a à la fois dans le poème en prose une force anarchique, destructrice, qui porte à nier les formes existantes, et une force organisatrice, qui tend à construire un « tout » poétique ; et le terme même de *poème en prose* souligne cette dualité : qui écrit en prose se révolte contre les conventions métriques et stylistiques ; qui écrit un poème vise à créer une forme organisée, fermée sur soi, soustraite au temps. Il y a une révolte au point de départ des poèmes en prose d'Aloysius Bertrand, comme il y a une forme d'art au point d'arrivée des *Illuminations*.

(163) L'expression est de Breton, dans le second *Manifeste du Surréalisme* (*Manifestes du Surréalisme*, éd. du Sagittaire, 1947, p. 132).

Mais ceci posé, il n'en est pas moins vrai que l'attitude de Bertrand et l'attitude de Rimbaud sont profondément différentes : Bertrand (et avec lui tous les poètes « formels (164) ») vise à « créer un nouveau genre de prose (165) », à trouver les lois d'une forme artistique nouvelle, mais dont les buts ne sont pas foncièrement distincts de ceux de la poésie en vers ; Rimbaud (et avec lui les poètes de l'aventure spirituelle) vise à « trouver une langue » lui permettant de transcrire ses visions, ses « inventions d'inconnu (166) ». Il ne s'agit pas là seulement de deux attitudes esthétiques, mais de deux manières de réagir en face de l'ordre des choses tel qu'il existe : il s'agit d'attitudes à la fois sociales et métaphysiques.

On a souvent souligné combien la poésie en vers, la poésie « mesurée » convenait à un état physique, moral et social d'équilibre, d'accord entre l'homme et son univers (167). De tous temps, l'homme social s'est plu aux chants bien mesurés, aux incantations, aux balancements qui répondent en lui à un instinct primordial de facilité (168), d'abandon aux rythmes corporels et cosmiques, à un goût de l'ordre. « Le mètre poétique régulier (celui qui a le temps pour soi) marque un souci de sociabilité, écrit H. Thomas (169). Il évoque l'idée de la récitation, il est plein d'égards, il offre au moins un élément d'accord. Dans la mesure où le poète l'abandonne, il va vers des domaines plus personnels et anarchiques. » On peut aller jusqu'à dire que le poète qui écrit en vers (réguliers) se sent fondamentalement d'accord non seulement avec la société, mais avec la création tout entière, alors que le poète en prose anti-formaliste se révolte contre cette création : « Créateur, il ferait autrement que Dieu », dit Hugo, qui ajoute que dans la nature tout « est cadence et mesure ; et l'on pourrait presque dire que Dieu a fait le monde en vers (170) ». Mais le poète en prose qui cherche, comme ferait le poète en vers, à couler le temps en formes rythmiques, à lui imposer une structure ordonnée, rationnelle, par le moyen de couplets réguliers, de répétitions, de constructions cycliques, ne se propose pas d'autres buts que le poète en vers, bien qu'il remplace les symétries métriques et sonores (syllabisme et rime) par des symétries d'espèces différentes : l'un et l'autre, ils épousent les rythmes universels (171), ils

(164) Cf. Suarès : « Notre forme est notre loi... Une forme en décadence a fait son temps. Puissions-nous aider à la création d'une forme nouvelle » (Lettre à Claudel, 20 mai 1908, *Correspondance Suarès-Claudel*, N. R. F., 1951, p. 127 et 128).

(165) Lettre à David d'Angers, 1837 ; voir *supra*, p. 60.

(166) « Les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles » (Lettre à Dénery, 15 mai 1871, *Œuvres*, p. 257).

(167) Le lecteur que berce un mètre régulier « sent ses mouvements et ses pensées adoptés par l'ordre éternel », dit Claudel (voir *supra*, p. 443).

(168) En particulier d'ordre mnémotechnique. Sur les symétries du style oral, voir les études du P. Jousse, *Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*, Beauchesne, 1925.

(169) *Le porte-à-faux*, éd. de Minuit, 1948, p. 111.

(170) Victor Hugo, *Tas de Pierres*, *Œuvres complètes*, Albin Michel, t. IX, p. 469.

(171) Le balancement du parallélisme par exemple correspond, dit le P. Jousse, à une loi profonde du comportement humain, « la loi de l'oscillation universelle » (*Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*, Beauchesne, 1925, p. 99).

s'intègrent à un ordre harmonieux, ils joignent leur chant au chant des sphères.

A l'inverse, le poète en révolte contre l'état des choses, contre les lois sociales, contre la condition humaine, hait ces « enchaînements », ces « charmes » engourdissants : il se rejette violemment vers les formes les plus anarchiques, les moins « mesurées » de la prose. La poésie renonce alors à devenir un moyen de communication entre humains, un acte social, un *oui* à l'ordre universel; elle devient une « machine infernale » montée par l'individu contre l'ensemble de la création; en s'en prenant aux lois de la syntaxe et de la raison, elle s'en prend à travers elles aux lois qui régissent le monde. Et en même temps elle espère, sur ces débris du monde connu, échafauder un autre univers, plus éclatant, plus pur, une Jérusalem céleste dont elle devient le moyen de conquête et de création tout à la fois.

Cette divergence entre les poètes de l'envoûtement rythmique, de l'ordre éternel, et les poètes de la révolte anarchique, j'en trouve un exemple frappant dans le double visage que nous offre actuellement une poésie à la fois très récente et puisant à des sources d'inspiration très anciennes, la nouvelle poésie nègre et malgache. On voit s'accuser là (J.-P. Sartre l'a souligné) (172) deux attitudes opposées, deux « méthodes » poétiques et, par suite, deux formes antinomiques : d'un côté les poètes qui s'efforcent consciemment « de se laisser fasciner par les rythmes primitifs, de couler (leur) pensée dans les formes traditionnelles de la poésie noire (173) » et trouvent dans les rythmes de tam-tam (ou dans le style traditionnel des proclamations royales (174) ou des hain-tenys) les éléments d'une forme poétique incantatoire : « L'acte poétique est alors une danse de l'âme, écrit Sartre; le poète tourne comme un derviche jusqu'à l'évanouissement, il a installé en lui le temps de ses ancêtres, il le sent s'écouler avec des saccades singulières; c'est dans cet écoulement rythmique qu'il espère se retrouver; je dirai qu'il tente de se faire posséder par la négritude de son peuple; il espère que les échos de son tam-tam viendront réveiller les instincts immémoriaux qui dorment en lui (175). » De l'autre côté, les poètes de la révolte, qui veulent « plonger sous la croûte superficielle de la réalité, du sens commun, de la raison raisonnante, pour toucher au fond de l'âme... (176) ». Ceux-là rejettent les formes régulières, les liens syntaxiques habituels, ils « feront danser les mots comme des épaves et les jetteront pêle-mêle,

(172) Dans *Orphée Noir*, Introduction à *L'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, P. U. F., 1948 (reproduit dans *Situations* 3, N. R. F., 1949). L'essentiel de mon chapitre était écrit lorsque j'ai trouvé dans ce double aspect, si frappant, de la poésie nègre, une illustration d'autant plus précieuse qu'il ne s'agit ici que de vers libres, versets ou proses : la poésie noire n'utilise pas les « incantations » du vers régulier — elle les remplace par les symétries, parallélismes, répétitions... employés de tous temps dans le style oral.

(173) *Orphée Noir*, *Anthologie*, p. xxiv.

(174) Inspirés du style des « proclamations », les versets de Rabémananjara (*Anthologie*, p. 193-205), solennels et harmonieusement ordonnés, ne sont pas sans rappeler les versets de Saint-John-Perse, lui aussi poète d'un univers noble et harmonieux (voir *infra*, p. 600-601).

(175) *Orphée Noir*, Introduction à *L'Anthologie de la nouvelle poésie nègre*, p. xxiv.

(176) *Eod. loc.*, p. xxv.

fracassés, sur la rive (177) ». Il se trouve que deux des plus grands poètes noirs représentent ces forces opposées : Senghor et Césaire, et c'est ce qu'Aimé Patri souligne dans la notice qu'il consacre à Senghor : « D'un côté, chez Senghor, l'acquiescement profond à toutes les puissances de la nature et de la vie humaine, de l'autre la révolte et la cassure résolue avec le destin », dit Patri, notant aussi que « chez Senghor, qui aime à faire résonner les accents d'un « tam-tam voilé », triomphe naturellement la douceur maternelle de la nuit, tandis que Césaire aime à s'exalter sous les ardeurs féroces d'un soleil guerrier. L'une paraît plus proche de la sensibilité de Novalis et l'autre de Rimbaud... (178) ». Et en effet, les chants de Senghor (souvent écrits pour des instruments, « pour flûtes et balafong (179) », « pour khalam (180) ») se construisent naturellement en rythmes réguliers, usant de symétries et de répétitions (voir par exemple la construction symétrique de *Chant du Printemps* (181), ses parallélismes d'allure presque biblique); tandis que Césaire, qui remonte jusqu'à Rimbaud et à Lautréamont à travers le Surréalisme, se libère violemment de la tyrannie du « sens » et de la « phrase » (ce qui est une manière de se libérer du rationalisme des blancs) : les mots jaillissent de ce « volcan émotionnel » qu'est le poème (182), éclatent en images incandescentes, nous entraînent hors du temps et de l'espace : « Les mots se dépassent, c'est bien vers un ciel et une terre que le haut et le bas ne permettent pas de distraire, c'en est fait aussi de la vieille géographie... (183) »; les associations d'images ne sont pas spontanées et en quelque sorte passives comme chez les Surréalistes, mais dynamiques, furieusement organisées par une puissance de révolte et de revendication (voir l'analyse donnée par Sartre de la phrase : « Les mers pouilleuses d'îles craquant aux doigts des roses lance-flamme et mon corps intact de foudroyé (184) »). C'est non seulement un art, mais une métaphysique révolutionnaires qui dans ces « proses » de Césaire tout ensemble désorganisent le monde actuel et font flamboyer un univers de feu et de sang où les mots « ne sont pas des mots humains (185) ».

(177) *Id.*

(178) *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, P. U. F., 1948, p. 147. L'allusion à Rimbaud achève de « situer » la poésie de Césaire.

(179) *Eod. loc.*, p. 164.

(180) *Eod. loc.*, p. 165.

(181) *Eod. loc.*, p. 160. Senghor, d'ailleurs, écrit en versets, alors que Césaire use d'une forme extrêmement libre, passant, au cours d'un même poème, de la prose au vers libre et au verset.

(182) Senghor, Notice sur Césaire, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, p. 55.

(183) Césaire, cité par Sartre, *Orphée Noir* (Introduction à *L'Anthologie...*, p. xxv).

(184) *Eod. loc.*, p. xxvii-xxviii.

(185) *Et les chiens se taisaient*, *Anthologie*, p. 73. Il faut cependant ajouter avec Senghor que Césaire, « qui est surréaliste, mais nègre, ne néglige pas le « stupéfiant-chant » — jeu des sonorités et rythmes verbaux — pour le seul « stupéfiant-image » (Notice, *Anthologie*, p. 55). Mais le rythme chez Césaire est un rythme martelé, saccadé, pressant, tout différent des larges rythmes de Senghor : c'est très frappant dans le « tam-tam » intitulé *Ex-voto pour un naufrage* (*Anthologie*, p. 79-80).

Cette seconde forme de poésie — la poésie qui se propose de réinventer le langage et de faire craquer les cadres de notre univers — appelle une importante remarque : il y a en elle une *ambiguïté* essentielle (et dont Rimbaud nous a offert déjà un exemple frappant) : elle est à la fois passive et active, à la fois mystique et magique, à la fois « découverte » d'inconnu et « invention » d'inconnu (186). Le poète-voyant se trouve pris entre l'exigence mystique, qui consiste à faire de la poésie un moyen de connaissance et de découverte, à atteindre par son aide une réalité située *en dehors* de lui-même (187) — et l'exigence proprement poétique ou, si l'on veut, magique, qui porte le poète, suivant le mot de Rivière, à « recommencer à tout coup la Genèse (188) » ; ambition démiurgique dont Rimbaud donne une expression frappante quand il dit :

J'ai créé toutes les fêtes, tous les triomphes, tous les drames.
J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues. J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels (189).

Et sans doute cette ambition créatrice, qui pousse tôt ou tard le poète, *parce que* poète (190), à vouloir « diriger son rêve éternel au lieu de le subir (191) », qui lui inspire parfois comme à Rimbaud un orgueil luciférien, le conduit aussi presque fatalement à un sentiment de solitude, d'impuissance et d'échec : le poète, après avoir rêvé « que les étoiles vont se guider sur lui (192) », s'aperçoit qu'il est impuissant à transformer le monde, à « changer la vie (193) » :

Si Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud paraissent pleins de remords, c'est que leur solitude est illimitée. Il s'accusent de ne pas avoir sur le monde, les hommes, un pouvoir absolu, immédiat.

écrit Eluard (194), chez qui M. Carrouges a montré un balancement de même espèce entre l'ivresse démiurgique et le désespoir (195). Et pour-

(186) Voir le chapitre sur Rimbaud, *supra*, p. 157.

(187) Réalité qu'il tâche souvent d'atteindre en allant rejoindre, au plus profond de lui-même, « certaines régions intérieures qui sont en communication avec une réalité cosmique plus profonde que celle où nous atteignons dans l'état prosaïque éveillé » (A. Béguin, *Le Rêve chez les Romantiques allemands et dans la poésie française moderne*, Cahiers du Sud, Marseille, 1937, p. 203). Sur cette conception de la poésie-connaissance, tout l'ouvrage est à consulter.

(188) *Reconnaissance à Dada*, *Nouvelle Revue Française*, août 1920, p. 227.

(189) *Adieu*, dans *Une Saison en Enfer* (*Œuvres*, p. 229).

(190) A. Béguin, à la fin de sa thèse sur *Le Rêve chez les Romantiques allemands*, Cahiers du Sud, 1937, p. 437-438, et Rolland de Renévill dans *L'Expérience poétique* (La Baconnière, 1938) ont bien marqué, et presque dans les mêmes termes, la différence fondamentale qui sépare poésie et mystique : « Alors que le poète s'achemine à la Parole, le mystique tend au Silence » (*L'Expérience Poétique*, p. 117).

(191) G. de Nerval, dans *L'Artiste*, 2 juin 1844.

(192) Eluard, *Capitale de la Douleur* (*N.R.F.*, 1926, p. 118).

(193) Rimbaud, *Délires I*, *Une Saison en Enfer* (*Œuvres*, p. 116).

(194) *Donner à voir*, p. 163, cité par Carrouges, *Eluard et Claudel*, Ed. du Seuil, p. 75.

(195) *Op. cit.*, p. 66-75.

tant l'échec n'est que relatif : car le poète est bien l'artisan d'un monde nouveau lorsqu'il prend en main les éléments bruts, encore inertes que lui apportent l'inconscient ou le « dérèglement de tous les sens (196) », lorsqu'il les associe, leur impose un ordre non pas arbitraire, mais lié à la structure interne de cet univers de mots qui est à la fois son œuvre, et son reflet. Chez les poètes « anarchistes » comme chez les poètes « formalistes », il existe une volonté « d'arrangement en poème (197) » par laquelle le poète se sépare du mystique, prend une attitude active et créatrice. L'anarchie n'est ici, disons-le encore une fois (198), que l'affirmation d'un individualisme exaspéré, et le premier temps d'une réorganisation de l'univers ; on peut aller jusqu'à dire que l'anarchie, c'est « l'ordre que l'on voudrait établir » par opposition à « l'ordre » des choses tel qu'il existe (199). De là naît une forme de littérature *asociale* (200) sans doute, mais non pas informe, non pas inorganique.

Nous voici donc ramenés à l'idée de la *forme* poétique, terme dernier de tout effort créateur, qu'il soit mené en harmonie avec les grandes lois de l'expression, de la société, de l'univers, ou au contraire dans un esprit de révolte contre ces lois. Au cœur même de la notion de poème en prose viennent s'enraciner les deux tendances divergentes qui vont orienter et informer la matière verbale, engendrant deux formules artistiques opposées : du « poème formel » au « poème illumination », on verra osciller les œuvres des poètes en prose suivant les individus et les époques.

3) Les deux formules du poème en prose : le poème formel et l'illumination

D'une part, donc, les poètes de l'ordre, appliqués à la création d'un cosmos organisé, où le retour régulier des événements et des formes confirme le sentiment de l'ordre souverain qui règne dans l'univers ; de l'autre, les poètes de révolte et de conquête, tendus dans une action à la fois désorganisatrice et créatrice. Comment ces aspirations divergentes vont-elles « cristalliser » poétiquement ? Comment, en particulier, les uns et les autres vont-ils répondre à cette nécessité de ramener au « présent éternel » du poème l'écoulement temporel de l'écriture linéaire ? C'est maintenant que nous allons voir se préciser les deux formules de poèmes en prose auxquelles j'ai fait allusion : le poème formel, imposant

(196) Rimbaud, *Lettre à Démony*, 15 mai 1871 (*Œuvres*, p. 254).

(197) Volonté qu'A. Breton lui-même est bien obligé de reconnaître, dans une lettre à Rolland de Renévill, *Nouvelle Revue Française*, juillet 1932, p. 152.

(198) Voir plus haut à propos de Rimbaud, p. 185.

(199) C'est du moins le sens que prend le mot « anarchie » à certaines époques troublées, comme l'a fort bien montré Marcel Arland dans un article *Sur un nouveau mal du siècle* paru dans la *Nouvelle Revue Française* en février 1924, p. 149.

(200) A la limite, le poète prétend ne chanter que pour soi, répugne à toute communication avec les autres hommes : « J'ai seul la clef de cette parade sauvage », dit Rimbaud (*Parade*, *Œuvres*, p. 172).

au temps une structure et des formes rythmiques régulières; et le poème-illumination, pulvérisant les limites de l'espace et de la durée.

Si l'on élimine les procédés propres à la versification (isochronisme, symétries dues à la césure et à la rime), on s'apercevra très vite que les moyens dont dispose le poème en prose pour imposer au flux temporel une structure, une forme, se réduisent à deux : la division en couplets, et la répétition, qui englobe les refrains, les reprises de termes ou de thèmes, et les symétries de toutes espèces. Tous ces procédés ont été effectivement utilisés de très bonne heure par les poètes en prose, d'autant plus tôt que ceux-ci les empruntaient à la forme musicale, dont le propos est précisément de chercher à « soumettre le temps à l'intemporel », à « faire naître, dans la mobilité de la durée, l'éternité de la forme (201) ».

Les couplets de prose (correspondant aux « couplets » de chansons, aux strophes de la poésie en vers) découpent le temps en portions le plus souvent régulières (202), séparées par des « blancs » ou silences; ce sont ces silences qui créent un rythme, qui indiquent « l'armature spirituelle » du poème (203); ils permettent, aussi, aux suggestions de chaque couplet de se prolonger, de propager leurs ondes en nous; et, séparant nettement ces couplets les uns des autres, ils permettent d'isoler les différents « moments » du poème, d'effectuer un choix d'instant significatifs dans la continuité sans rupture du réel. Les poètes se sont si bien fiés à l'organisation rythmique due aux couplets qu'ils ont pu les considérer comme découpant le temps en morceaux isochroniques comparables aux vers, et que dès lors ils ont parfois (surtout dans les pseudo-traductions) (204) écrit des ballades très longues, rhapsodiques, où la division en couplets reste le seul élément de régularité rythmique.

Mais le plus souvent, dans les poèmes en prose, cette division en couplets s'accompagne d'une structure *cyclique* du poème, d'une organisation rythmique fondée sur le retour, la répétition (205). Les formes de la répétition sont très variées : retour d'un refrain à intervalles réguliers (refrain toujours semblable quand on veut rendre sensible une immutabilité, se placer délibérément sur le plan de l'éternité immobile (206), ou refrain varié quand on veut joindre le semblable et le

(201) G. Brelet, *Le Temps Musical*, P.U.F., 1950, p. 364.

(202) Par exemple chez Aloysius Bertrand, chez Pierre Louys (*Chansons de Bilitis*), chez V. Segalen (*Stèles*).

(203) « L'armature intellectuelle du poème », dit Mallarmé, tient « dans l'espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier » (*Sur Poe, Œuvres*, Fléiade, p. 372).

(204) Telles que sont, par exemple, les « ballades » en prose de Nodier imitées de l'esclavon, et certaines ballades de la *Guzla* de Mérimée (voir *supra*, p. 46).

(205) L'idée de *rythme*, d'ailleurs, est associée à la fois à l'idée de répétition et à l'idée de variation : voir *supra*, p. 431, note 102.

(206) Exemples de tels refrains : dans la *Chanson* d'Atala fugitive (voir *supra*, p. 38), dans le refrain : « L'exilé partout est seul » du poème XLI des *Paroles d'un Croyant*; dans les *Muletiers* de Gaspard de la Nuit; dans le *Chant de Mort* de la *Guzla*; dans l'incantation funèbre : « Tommy Atkins, ô Tommy Atkins ! » du poème de S. Merrill *À Tommy Atkins* (où l'on retrouve la valeur « incantatoire » très ancienne de la formule ou simplement du nom indéfiniment répétés) : on pourrait allonger indéfiniment la liste des exemples.

différent, la répétition et la variation) (207) — reprise en place finale de la phrase du début, ce qui permet à l'idée poétique de se lover sur elle-même et referme le poème, accentuant ainsi l'impression de « cycle », de cercle fermé (208) — reprise de mots ou d'expressions, notamment au début ou à la fin des couplets (209) — reprise de sons, c'est-à-dire assonances ou allitérations, particulièrement fréquentes et savantes à l'époque Symboliste (210). La symétrie n'est qu'une forme de la répétition, puisqu'elle consiste dans la reprise de constructions identiques : nous en avons relevé quelques exemples remarquables chez Bertrand (211); on peut citer aussi la construction « bipartite » des *Bienfaits de la Lune* de Baudelaire, la construction « tripartite » de *L'Amante de Dannisich* dans la *Guzla* de Mérimée (212) (et le parallélisme, assez fréquent chez les poètes qui s'inspirent de la Bible (213), n'est qu'une des formes de la symétrie). Un poème comme *Hespérus* de J. Tellier (214) présente une forme particulièrement complexe et savante de symétrie, combinée avec des répétitions d'expression et une construction « en cercle fermé » de chaque partie : aux beaux temps du wagnérisme, le poème en prose « musical » usera et abusera de telles structures : qu'est-ce que le *leitmotif*, sinon une répétition plus ou moins variée ?

Il s'agit ici principalement, on le voit, de répétitions *formelles*, imposant une structure rythmique au *temps réel* de l'œuvre plutôt qu'au temps représenté : c'est au roman qu'il appartient d'agir sur le temps représenté, de nous montrer « l'éternel retour » nietzschéen dans les événements eux-mêmes, créant ainsi un « temps hors du temps », comme

(207) Un bon exemple de répétition variée sera fourni par la *Parole XXXIX* de Lamennais : « La liberté est la richesse des peuples... La liberté est le repos des peuples... La liberté est la gloire des peuples », ou par *Du bout du Sabre* de Segalen, dans *Stèles*, où un refrain varié termine chaque strophe.

(208) De ce mode de composition (très fréquent en prose comme en vers) qu'il appelle « composition-rondeau », L. Guichard a relevé divers exemples chez Jules Renard (*Jules Renard*, Nizet, 1936, p. 329-330); mais on le trouve déjà employé dans la chanson d'amour d'*Atala*, dans les *Hymnes* de Mar-changy, dans Lamennais — et Huysmans en fait un usage presque systématique dans le *Drageoir aux Epices* (voir *supra*, p. 344).

(209) C'est le « Nahandove, ô belle Nahandove ! » qui termine tous les couplets d'une *Chanson Madécasse* de Parny, ou le mot « chevelure » qui ouvre tous les couplets d'*Un Hémisphère dans une Chevelure* de Baudelaire. Ici encore la reprise d'expression peut être identique, ou variée : Kahn par exemple dans *L'Absinthe*, ou Ch. Cros dans *La Distrayeuse* (voir *supra*, p. 351) ont usé avec virtuosité de la répétition variée et des effets qu'elle permet.

(210) Voir le poème en prose de Merrill cité plus haut, p. 426, et les poèmes de Kahn.

(211) Voir *supra*, p. 63.

(212) Cinq couplets, chacun de trois parties : « Eusèbe m'a donné une bague d'or ciselé; Wlodimer m'a donné une toque rouge ornée de médailles; mais, Dannisich, je t'aime mieux qu'eux tous » (éd. du Divan, 1928, p. 57-58). Voir *supra*, p. 46.

(213) Par exemple Lamennais, ou Sylvain Maréchal dans ses *Psaumes* (voir *supra*, p. 36). Remarquons, encore une fois, combien toutes ces répétitions ou symétries sont fréquentes dans toutes les formes orales, parlées ou chantées (et, par suite, dans toutes les pseudo-traductions, « psaumes », « ballades », « chansons »).

(214) Voir *infra*, p. 474.

Thomas Mann l'a fait dans la plupart de ses romans (215). Il est pourtant évident que la reprise ou la symétrie des mots entraîne celle des idées ou des suggestions — que, par exemple, la reprise inlassable du mot *chevelure* dans le poème en prose de Baudelaire (216) arrive à créer le sentiment d'une obsession, d'une sorte d'envoûtement, un « cercle magique » à l'intérieur duquel, toute notion de temps abolie, le passé et le présent, la femme étreinte et les terres lointaines se confondent en une seule, mystérieuse et indivisible réalité. Il peut du reste arriver que le poète, lui aussi, ramène à plusieurs reprises au cours de son poème des événements semblables ou analogues, organisant cette fois le temps représenté : Huysmans l'a fait dans sa *Ritournelle* (217), et Villiers de l'Isle-Adam en tire un effet saisissant dans *Vox Populi* (où le même peuple, à cinq reprises, est montré acclamant des « héros » différents, devant un mendiant qui chaque fois répète : « Ayez pitié d'un pauvre aveugle, s'il vous plaît ! » (218)).

Quels que soient les procédés, l'idéal de ces poètes du « retour éternel » est en tous cas toujours de maîtriser le temps en le contraignant à la régularité rythmique, de s'installer dans un temps « musical » et rationnel, soustrait à l'écoulement incessant du devenir ; la perfection qu'ils cherchent est d'essence statique (219) : ils veulent, par des procédés autres que ceux de la versification, mais identiques en leur visée, nous replacer « de plain-pied avec l'éternel (220) ».

Mais il est d'autres moyens pour atteindre l'intemporalité, pour arracher le lecteur au sentiment de l'inexorable successif : on peut, au lieu de chercher à maîtriser le temps en le coulant dans des formes cycliques, s'efforcer de s'en libérer, de le nier, en s'installant d'un bond hors des catégories temporelles, passé, présent, avenir : « élan insensé et infini (221) » auquel le nom de Rimbaud demeure lié, et qui nous

(215) Pour le romancier, écrit G. Bianquis à propos de Th. Mann, « prendre un fragment du temps, pas trop parcimonieusement mesuré, y découvrir des constantes, des coordonnées, le présenter organisé selon les règles d'un sévère contrepoint, construit comme une symphonie, c'est « sauver » ce fragment du temps, le soustraire au temps chiffrable et le transporter dans l'intemporel... Le temps du romancier, comme le temps du musicien, apparaît comme un temps hors du temps, soumis à d'autres lois, plus complexes et plus simples à la fois, plus riche de correspondances et de symboles » (*Le Temps dans l'œuvre de Th. Mann*, dans *Formes de l'Art, Formes de l'Esprit*, N° spécial du *Journal de Psychologie*, P.U.F., 1951). On peut dire, du reste, qu'à ce moment l'art du romancier s'apparente à l'art du poète, la différence étant justement que le romancier agit toujours sur le « temps représenté ».

(216) *Un Hémisphère dans une Chevelure* (voir *supra*, p. 114 et p. 142).

(217) Dans *Ritournelle*, du *Drageoir aux Epices*, le poème se répète comme la vie elle-même : la femme s'est mariée deux fois, et chaque fois « Défunt son homme la roua de coups, lui fit trois enfants, et mourut tout imprégné d'absinthe » (Huysmans, *Œuvres complètes*, t. I, Crès, 1928, p. 11-12).

(218) Sur *Vox Populi*, voir *supra*, p. 359.

(219) H. Bonnet, dans son essai sur *Roman et Poésie* (Nizet, 1951), a bien montré ce caractère statique de la poésie, mais il le trouve plutôt dans l'attitude « contemplative » du poète que dans la structure du poème. Cf. cependant, p. 86, une brève remarque sur l'usage « des redites et des refrains ».

(220) L'expression est de G. Blin, dans son *Introduction aux Petits poèmes en prose* de Baudelaire, *Fontaine*, février 1946, p. 283.

(221) Rimbaud, *Solde* (*Œuvres*, p. 201).