

Le Poème en Prose: Genre moderniste hybride

John C. Stout

Genre protéiforme, polymorphe, hybride et bizarre, le poème en prose est intimement lié à la modernité en France. Comme Suzanne Bernard le remarque dans son étude magistrale de 1959, « [c]e qui rend difficile (passionnante, aussi...) la question du poème en prose, c'est que nulle forme poétique peut-être, parmi celles qui ont depuis un siècle tenté de plier le langage à des exigences nouvelles, ne met en jeu avec autant d'acuité la notion même de poésie »¹. Une grande tradition du poème en prose s'est établie au dix-neuvième siècle grâce à Baudelaire, à Rimbaud, à Mallarmé et à Lautréamont. À l'origine c'est Baudelaire qui a réussi à développer une esthétique proprement moderne dans ses *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)* de 1869. Dans ce volume, l'auteur esquisse des histoires curieuses, des fables sans moralité. Ces textes singuliers de Baudelaire demandent à être interprétés tout en refusant de se livrer à une interprétation définitive. Ils remettent en question leur propre signification apparente.²

D'une façon générale, les spécialistes du poème en prose le définissent avant tout par sa brièveté et par son intensité.³ Ils mettent en valeur également une certaine tension qui serait propre à ce genre. Selon Suzanne 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. [...] [D]e là sa contradiction interne, de là ses antinomies profondes, dangereuses – et fécondes ; de là sa tension perpétuelle et son dynamisme ».⁴ Proche de différentes formes narratives comme le conte ou l'anecdote, et favorisant souvent la description ou la réflexion, le poème en prose se distingue pourtant des autres genres voisins, tout en empruntant leurs caractéristiques marquantes.

Pendant les premières décennies du vingtième siècle, alors que les grands mouvements d'avant-garde comme le futurisme, le cubisme et le surréalisme dominent, le poème en prose redevient un genre privilégié après être tombé en désuétude vers la fin du dix-neuvième siècle. La parution de *Poèmes en prose* (1915) de Pierre Reverdy et du *Cornet à dés* (1917) de Max Jacob constitue l'avènement du poème en prose moderniste. Chacun de ces deux auteurs se distingue à la fois comme novateur littéraire et comme théoricien clé d'une nouvelle esthétique. L'image est au premier plan dans les réflexions de Reverdy et de Jacob sur le poème en prose, ainsi que dans leurs propres textes écrits à l'époque. Reverdy a publié sa célèbre définition de l'image dans le numéro 13 de la revue *Nord-Sud* de mars, 1918 :

L'Image est une création pure de l'esprit.
Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux
réalités plus ou moins éloignées.
Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes,
plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.
[...]
Une image n'est pas forte parce qu'elle est *brutale* ou *fantastique* –
mais parce que l'association des idées est lointaine et juste.

1 Bernard, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris, Nizet, 1959, p. 9.

2 Voir l'ouvrage critique de Barbara Johnson *Défigurations du langage poétique : la seconde révolution baudelairienne*, Paris, Flammarion, 1979

3 Voir M. Sandras, *Lire le poème en prose*, p.20-34

4 S. Bernard, citée par M. Sandras, *Lire le poème en prose*, p.21

Le résultat obtenu contrôle immédiatement la justesse de l'association.⁵

L'image, telle que Reverdy la conçoit, doit produire un effet de surprise venant du choc de l'inattendu. Un processus rationnel guide la création et la réception de l'image. La gratuité et l'image pour l'image sont d'emblée écartées par Reverdy.

Son recueil *Poèmes en prose* de 1915 nous offre de brèves esquisses de lieux et d'événements à la fois banals et inquiétants. Dans ces textes un souci évident de réalisme va de pair avec la création d'une atmosphère de rêve ou d'hallucination. Dans un autre recueil plus tardif, *Au Soleil du plafond* (1955), Reverdy continue à poursuivre son esthétique rigoureuse. Les textes d'*Au Soleil du plafond* rappellent des natures mortes de la période cubiste, mouvement dont Reverdy a été l'un des premiers grands théoriciens. Dans « Soupière » l'image est en jeu :

SOUPIÈRE

Le monde de la faim, la fin du monde.

La soupière est comme un globe terrestre sur la table. Et du globe fendu couvercle soulevé, l'odeur monte et une tête et des bras blancs dans un nuage.

Et la tête riait – la tête riait et flottait d'un bout à l'autre de la table.

Du parfum à la faim, par un chemin plus long, ramenant les ardeurs du fond d'un autre songe.⁶

Ce poème évoque un objet précis, une soupière. Cependant, il ne s'agit nullement d'une description conventionnelle d'un objet. Le poète met en relief des stratégies de distorsion. L'image qui servira de matrice au texte est tout de suite présentée : « La soupière est comme un globe terrestre sur la table ». De ce globe fendu une deuxième image surgit, car la vapeur qui monte de la soupière produit l'image d'une « tête et des bras blancs dans un nuage ». Nous voilà brusquement mis en contact avec un monde étrange et irréal : « la tête riait et flottait d'un bout à l'autre de la table ». Cette étrangeté visuelle trouve son complément dans les effets de paronomase qui commencent et qui terminent le poème : « le monde de la faim, la fin du monde », « Du parfum à la faim... ». En valorisant l'image, la comparaison et la paronomase de façon inattendue, Reverdy réussit à transformer une description littérale en texte d'avant-garde. Certaines techniques esthétiques liées à la peinture cubiste se trouvent dans « Soupière » : la superposition des plans, l'ambiguïté visuelle, la tension voulue entre la littéralité et l'abstraction.

Le Cornet à dés de Max Jacob est l'un des textes essentiels du modernisme en France. Dans la préface polémique que le poète a ajoutée à ce recueil, il affirme que « le style » et « la situation » sont les deux éléments indispensables de tout art authentique. Selon Jacob, le poème est un objet construit et ce sont les rapports internes à cet objet qui comptent :

Distinguons le style d'une œuvre de sa situation.

La situation éloigne, c'est-à-dire excite à l'émotion critique.

On reconnaît qu'une œuvre a du style à ceci qu'elle donne la sensation du fermé ; on reconnaît qu'elle est située au petit choc qu'on en reçoit ou encore à la marge qui l'entoure, à l'atmosphère spéciale où elle se meut.⁷

Jacob cherche à établir les contours du poème en prose en s'éloignant de ses devanciers, notamment du Rimbaud des *Illuminations* :

5 Reverdy, Pierre. *Œuvres complètes. Tome I*. Édition d'Étienne-Alain Hubert. Paris, Flammarion, 2010, p. 495.

6 Pierre Reverdy, *Œuvres complètes Tome II, op. cit.*, p. 1372.

7 Jacob, Max. *Œuvres*. Édition d'Antonio Rodriguez. Paris, Gallimard, 2012, p.349.

Rimbaud a élargi le champ de la sensibilité et tous les littérateurs lui doivent de la reconnaissance, mais les auteurs de poèmes en prose ne peuvent le prendre pour modèle, car le poème en prose pour exister doit se soumettre aux lois de tout art, qui sont le style ou la volonté et la situation ou l'émotion, et Rimbaud ne conduit qu'au désordre et à l'exaspération. [...] Le poème est un objet construit et non la devanture d'un bijoutier. Rimbaud, c'est la devanture du bijoutier, ce n'est pas le bijou : le poème en prose est un bijou.⁸

Dans *Le Cornet à dés* Jacob nous propose bon nombre de poèmes métaesthétiques. Ce type de poème peut servir en quelque sorte de manifeste, de réclame. Considérons, à titre d'exemple, le poème « Kaléidoscope » :

Tout avait l'air en mosaïque : les animaux marchaient les pattes vers le ciel sauf l'âne dont le ventre blanc portait des mots écrits et qui changeaient. La tour était une jumelle de théâtre ; il y avait des tapisseries dorées avec des vaches noires ; et la petite princesse en robe noire, on ne savait pas si sa robe avait des soleils verts ou si on la voyait par des trous de haillons.⁹

Ce poème met en scène les règles de sa propre composition. Le texte donne à voir un télescopage déroutant de plans différents dans lequel aucune image n'a de priorité par rapport aux autres. Le poème contient des images, certes, mais il évite de devenir « la devanture d'un bijoutier » dans la mesure où chaque image en soi compte moins que la construction globale à laquelle elle se trouve soumise. Tout en étant comme un objet fixe sur la page, le poème se constitue en ensemble dynamique, sans cesse en mouvement, à l'instar d'un vrai kaléidoscope. Par des effets vertigineux de trompe-l'œil, Jacob joue avec son lecteur. Ce jeu cache des buts esthétiques des plus sérieux.

Comme Reverdy et Jacob, Léon-Paul Fargue et Pierre Mac Orlan ont développé un art fascinant du poème en prose pendant les premières décennies du vingtième siècle. Le recueil *Poèmes* de 1912 de Fargue présente des textes de deux ou trois pages, même de quelques pages, presque toujours sans titre. Dans de longs paragraphes, l'auteur met en valeur la musicalité de sa prose. Fargue écrit de longues phrases sinueuses qui produisent un rythme doux et lent. Le locuteur des poèmes est un piéton de Paris (titre d'un des autres livres de Fargue). Le rythme distinctif de ses phrases peut aussi rappeler le mouvement de la marche. Pendant ses flâneries, ou pendant ses rêveries dans sa chambre, le locuteur de ces poèmes se sent habité par le passé. Ses souvenirs le mènent vers un sentiment de mélancolie typique des textes de Fargue dans sa première période, comme le fait remarquer Pierre Loubier : « Ces *Poèmes* sont empreints d'une tendresse et d'une tristesse feutrées, intimistes, nocturnes. [...] Dans la nuit, la sensation se trouve comme amplifiée et vaporisée. Que ce soit dans la ville ou dans la nature, le paysage sensible est le lieu de correspondances où affleurent les traces d'un paradis révolu »¹⁰. En étudiant quelques passages tirés de ces poèmes en prose, on est frappé par l'atmosphère créée par le poète :

Mes souvenirs.. Je les tiens. Je n'ai rien dit.
La nuit est belle. Pourquoi se serrent-ils? N'aiment-ils
plus comme autrefois les grands espaces qui arrivent?¹¹

*

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*, p. 404.

10 Loubier, Pierre. « Fargue, Léon-Paul, 1876-1947 » dans Michel Jarrety, dir. *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*. Paris, PUF, 2001, p. 259.

11 Fargue, Léon-Paul. *Poésies*. Paris, Gallimard, 1967, p. 73.

Villes de songe, lorsqu'on pense à vos noms plaintifs,
on prête l'oreille.. Il semble que des voix longues vous hêlent
par-dessus les barrières et les chants des âges, et que des odeurs,
comme des veilles, et que des fougères d'étoiles s'allument..¹²

Le soir se penche avec langueur – et les arbres au bord de la
route des songes – comme de grands oiseaux la tête sous l'aile – s'en-
dorment. La lune pleure dans les branches - comme un regard entre
des mains tremblantes... Elle y noue ses froides faveurs. Elle suit le fleuve
tout contre la berge. Elle s'y balance, et il semble qu'un grand cygne ait
perdu ses plumes sur l'eau plate où le ciel se berce..¹³

Nous autres, friands de l'odeur du parc, nous nous obstinons à y
poursuivre la bête du Bonheur.. La bête infidèle aimée dès l'enfance..
Et les hautes maisons haussaient les épaules, toutes noires..¹⁴

Dans ces passages en prose, ce sont les effets poétiques qui guident notre lecture. Les images choisies par le poète créent une sensation étrange, en fusionnant la réalité quotidienne et le songe. Fargue fait souvent appel à la personnification afin de produire un effet d'insolite : les arbres ressemblent à de grands oiseaux ; « La lune pleure dans les branches » ; le Bonheur est une « bête » ... Fargue multiplie volontiers les points de suspension, et il affectionne l'emploi de deux points de suspension au lieu de trois. Il souligne, ainsi, la part de non-dit ou d'oubli en jeu dans son monde de souvenirs. Mélange de passé et de présent, ces poèmes possèdent aussi une troisième dimension : celle de la mythologie gréco-romaine, chrétienne ou littéraire. Dans ces poèmes des personnages tels qu'Orphée, Sycorax, l'ange ou Gérard de Nerval peuvent surgir à tout moment. Sans quitter le réel, et sans aller jusqu'à l'allégorie, Fargue arrive à transformer les choses vues.

Connu principalement comme romancier et scénariste, Pierre Mac Orlan a produit une œuvre poétique importante entre 1919 et 1926. Dans ses deux recueils de poèmes en prose – *Boutiques* (1925) et *Fêtes foraines* (1926) – Mac Orlan fait preuve d'une fascination intense envers le Paris du passé, de 1900. Comme Francis Carco, Mac Orlan tient à explorer ce monde pittoresque mais louche du Montmartre des premières décennies du vingtième siècle, que Carco a si bien évoqué, notamment dans *Jésus-La-Caille*. Dans ses poèmes en prose, Mac Orlan part du quotidien, de lieux familiers. Les titres des poèmes de *Boutiques* l'indiquent dès le départ : « La Boucherie », « Le Coiffeur », « La Fruiterie », « Le Café-Bar », « La Boulangerie », « La Pharmacie », « La Charcuterie »... Cependant, chacun de ces lieux quotidiens sera transformé en texte singulier par le poète. Ces poèmes en prose finissent toujours par un moment d'humour inattendu, souvent inquiétant et grotesque :

LA CHARCUTERIE

La charcutière est blonde et pâle. Ses adorateurs savent bien
que sa chair est du blanc-manger.
Quand elle tombera dans la machine à saucisses, sa chair sera
vendue sous le nom de boudin blanc.
Ce destin cruel ne la surprendrait pas, car la charcutière a des
principes de charcutier.
Une charcuterie, c'est l'endroit le plus paisible et le plus secret
du monde.
Ceci n'est pas une histoire allemande, mais tout simplement une
exégèse sur les viandes sans os qui n'ont plus de personnalité..¹⁵

12 *Ibid.*, p. 81.

13 *Ibid.*, p. 120

14 *Ibid.*, p. 138.

15 Mac Orlan, Pierre. *Poésies documentaires complètes*. Paris, Gallimard, 1982, p. 141.

L'acte d'appeler ce type de texte un « poème » est un geste fort, car Mac Orlan pratique, en réalité, un anti-lyrisme caustique. Dans ses poèmes, constate Yves Vadé, « [l']insolite chasse l'habituel, le petit fait (visiblement inventé et qui ne cherche pas à faire 'vrai') rénove et dépoussière le réel monotone. Mac Orlan bat la rue comme un tapis »¹⁶.

Un autre trait distinctif des poèmes de Pierre Mac Orlan, c'est leur rapport étroit à la photo. Dans son article « Clichés parisiens dans les *Poésies documentaires* » Anne Reverseau souligne à maintes reprises les liens entre ces poèmes et les photos – en particulier, celles d'Eugène Atget, que Mac Orlan connaissait bien : « Le lien est particulièrement fort », écrit-elle, « entre les deux recueils de poèmes en prose mettant en scène des boutiques et les séries documentaires d'Atget *Enseignes et vieilles boutiques du vieux Paris (1898-1913)* ou *Métiers, boutiques et étalages du vieux Paris (1898-1911)* » (198). « Si l'on a dit souvent », ajoute-t-elle, « [...] que les photos d'Atget montrent des lieux comme après un crime, cette remarque s'applique aussi à Mac Orlan : dans ses poèmes, il y a toujours des objets ou des signes qui sont laissés comme des indices d'une sombre histoire »¹⁷ (200). Le rapprochement à noter entre le poète et le photographe va très loin : « Plus profondément, la poésie de Mac Orlan rejoint la photographie par l'application qu'elle fait de la notion de coupe et de cadre. Les deux recueils de poèmes en prose de 1925 et 1926 montrent Paris en fragments. [...] Le poète se place comme un appareil photographique, en recul, dans la position de l'observateur et de l'enregistreur »¹⁸.

Comme nous avons pu le constater, le poème en prose offre aux poètes modernistes un outil exemplaire pour renouveler la poésie. En déplaçant le lyrisme, voire en le niant tout à fait, ces auteurs nous poussent à repenser la fonction des éléments constitutifs de la poésie lyrique tels que l'image, la musicalité et l'émotion. Une réflexion complexe sur l'esthétique se fait ressentir derrière la surface de ces textes hybrides et déroutants. Dans les années 1940, Henri Michaux et Francis Ponge – deux des grands successeurs de Reverdy, de Jacob, de Fargue et de Mac Orlan – entament une autre étape marquante de l'histoire du poème en prose en France. L'atmosphère absurde, effrayante et onirique des poèmes en prose de Michaux et les descriptions hyperréalistes et excentriques des choses par Ponge se rapprochent par leur nouveauté et par leur audace des expériences littéraires de leurs prédécesseurs. Genre foncièrement subversif, le poème en prose reste le domaine de l'imprévisible et de l'étrange.

McMaster University

OUVRAGES CITÉS

- Bernard, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris, Nizet, 1959.
- Fargue, Léon-Paul. *Poésies*. Paris, Gallimard, 1967.
- Jacob, Max. *Œuvres*. Édition d'Antonio Rodriguez. Paris, Gallimard, 2012.
- Johnson, Barbara. *Défigurations du langage poétique : la seconde révolution baudelairienne*. Paris, Flammarion, 1979.
- Loubier, Pierre. « Fargue, Léon-Paul, 1876-1947 » dans Michel Jarrety, dir. *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*. Paris, PUF, 2001, p. 258-261.
- Mac Orlan, Pierre. *Poésies documentaires complètes*. Paris, Gallimard, 1982.
- Monte, Steven. *Invisible Fences: Prose Poetry as a Genre in French and American Literature*. Lincoln, University of Nebraska Press, 2000.
- Reverdy, Pierre. *Œuvres complètes*. Édition d'Étienne-Alain Hubert. Paris, Flammarion, 2010.

¹⁶ *Ibid.*, p. 123.

¹⁷ Reverseau, Anne. « Clichés parisiens dans les *Poésies documentaires* » dans Bernard Baritaud et Philippe Blondeau, dirs., *Lectures de Mac Orlan – No 1 : Mythologies macorlaniennes*. Orthez, ICN, 2013, p.200.

¹⁸ *Ibid.*

- Reverseau, Anne. « Clichés parisiens dans les *Poésies documentaires* » dans Bernard Baritaud et Philippe Blondeau, dirs., *Lectures de Mac Orlan – No 1 : Mythologies macorlaniennes*. Orthez, ICN, 2013, p.192-204.
- Sandras, Michel. *Lire le poème en prose*. Paris, Dunod, 1995.
- Vadé, Yves. *Le Poème en prose et ses territoires*. Paris, Belin, 1996.