
L I T E R A T U R E

La poéticité du poème en prose

VIRGIL BORCAN

Genre hybride et totalisant, expression d'un affranchissement qui remonte au XVIII^e siècle, le poème en prose français se prête à une lecture plurielle (« tabulaire », dirait le Groupe μ).

Poème en prose et discontinuité discursive

SURGI D'UNE révolte esthétique et d'une lassitude (vu la « tyrannie » du vers classique et de la *Poétique* d'Aristote), le poème en prose a toujours essayé de gagner sa dignité générale. Difficulté quasiment impossible à résoudre, étant donné son caractère hybride. À la limite et forçant un peu les choses, il participe de deux côtés génériques, de deux types de discours distincts, le récit et la poésie ; il peut être à la fois « élocution libre », donc objet de la poétique et « élocution réglée », c'est à dire objet de la rhétorique.

Dans son exhaustive thèse de doctorat (Bernard 1958), Suzanne Bernard a essayé de faire le point sur le paradigme auquel pourrait se subordonner le poème en prose du point de vue formel, comme étape finale d'une évolution qui va du vers classique et du vers libre, en passant par la prose poétique (Rousseau, Chateaubriand) et jusqu'à son initiateur duquel se réclame Baudelaire, donc Aloysius Bertrand.

Virgil Borcan

Maître-assistant à la Faculté des Lettres, Université Transilvania de Braşov (Roumanie). Auteur, entre autres, du vol.

La Typologie discursive du poème en prose français (2015).

Une fois apparu au XIX^e siècle, il parcourt un chemin spectaculaire autant qu'inégal, de Baudelaire (qui n'excluait pas le récit de la poéticité) et des symbolistes, en passant par Lautréamont et Rimbaud, par le grand déferlement surréaliste et jusqu'aux *Vents* de Saint-John Perse. Mais si, diachroniquement parlant, le phénomène est discontinu, la discontinuité peut être identifiée aussi au niveau du discours, dans tel ou tel cas (et surtout chez Rimbaud). Des précisions théoriques s'imposent donc.

Depuis Platon (qui distinguait entre *logos* et *lexis*) et Aristote et jusqu'à Genette, on a toujours essayé de donner une définition du discours ; la plus neutre serait « séquence continue, structurée et cohérente ». En ce sens, « discours » est synonyme de « texte » : « séquence d'unités cohérentes et actualisées » (*Dicționar general de științe. Științe ale limbii* 1997, 507-509). Quant à la discontinuité, elle est « un trait des unités au niveau du système (donc des invariantes par rapport aux variantes) » ; les linguistes donnent comme synonyme de « discontinu » le mot « discret » : « propriété de l'unité de se caractériser par une rupture de contenu par rapport aux unités voisines, réalisée par le fait qu'elle est distincte de tout ce qu'elle n'est pas » (*ibid.*, 174).

De ce point de vue, « discontinu » se définit par opposition à « continu », qui est « un trait retrouvable à quelque niveau que ce soit ou pour n'importe quel domaine où ont lieu des passages graduels d'un élément-unité à un autre » ; il devient impossible d'établir des limites précises, vu l'existence des zones de transition où interfèrent des traits appartenant aux deux éléments/unités.

Ce qui assure l'unité du discours/texte, sa « monotonie » dont parle Irina Mavrodin (Mavrodin 1982) c'est sa cohésion, qui repose sur plusieurs éléments : la récurrence, le parallélisme, la paraphrase (le texte peut être résumé), les proformes, l'ellipse, le temps et l'aspect, la perspective fonctionnelle des propositions et, pour les textes oraux, l'intonation (de ce dernier point de vue, c'est très intéressante l'observation de Genette, qui met la disparition du critère métrique – distinguant auparavant entre prose et poésie – sur « l'affaiblissement continu des modes auditifs de la consommation littéraire » – poésie antique, lecture publique, ainsi de suite).

Ambigu et plurivalent – « polyisotope », dirait Le Groupe μ (1982, 74 *sq.*) – le poème en prose rompt avec la tradition millénaire qui voulait que la poésie soit *mimésis*. En tant qu'« objet absolu » ou bien que « totalité en fonction », le poème en prose se prête à une lecture « tabulaire », simultanément sur plusieurs niveaux :

Le poème se veut un ensemble suffisant à soi-même, avec de multiples irradiations de signification, en se présentant comme un réseau de tensions des forces absolues qui agissent successivement sur les couches pré-rationnelles, en faisant vibrer à la fois les zones de mystère des notions. (Friedrich 2004, *apud* Mavrodin 1982, 152)

Il n'existe plus cette homogénéité d'un niveau donné de significations, qui assure une lecture uniforme du texte, fondée sur une cohérence sémantique ; bien sûr, il s'agit là du poème moderne.

Contrairement à Jean Cohen (Cohen 1966), qui veut que la poésie soit une anti-prose, et contrairement à Claude Lévi-Strauss (*apud* Eco 1985, 26), le poème moderne est une œuvre ouverte, polysémique et ambiguë, qui cependant ne renvoie à rien d'autre qu'à soi-même.

Entendue comme substitution du langage affectif, émotionnel et connotatif au langage intellectuel et dénotatif, la poésie (y compris le poème en prose), par sa fonction dont parle entre autres Jakobson veut motiver le langage du point de vue de l'arbitraire du signe linguistique (« Donner un sens plus pur aux mots de la tribu » selon Mallarmé), sur ce champ de bataille qui oppose depuis si longtemps la transitivité de la prose à l'intransitivité de la poésie.

Pour ce faire, le poème en prose dispose d'un assez large ensemble de moyens, et même de plusieurs modes d'énonciation et modalités d'écriture (narration, description, dialogue) ; y compris les registres peuvent varier, allant du lyrique et du pathétique jusqu'au fantastique et à l'épique. Ce qui importe, d'une part, c'est la cohérence et l'unité du fragment, y compris du recueil malgré l'effet de discontinu (ce qui n'arrive pas toujours pour Rimbaud, par exemple), et d'autre part la tension entre signifiant et signifié, la valeur symbolique tout court.

Prenons un exemple : certes, pour l'auteur de *Gaspard de la Nuit*, la définition du récit donnée par Genette n'est pas opérante, vu le caractère essentiellement poétique de ses *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*.

Un petit poème en prose comme *L'Heure du sabbat* pourrait, à la rigueur, être contracté à un verbe (selon le modèle proposé par le même Genette dans « Ulysse rentre à Ithaque » ou « Marcel devient écrivain ») (*cf.* Genette 1972, 83), mais il demeure, coûte que coûte, un texte poétique, fulgurant comme un éclair, et qui respecte les lois de brièveté, de concentration et d'autonomie exigées par les contraintes du genre (si l'on peut se permettre de considérer le poème en prose comme un genre distinct).

Pour qu'un texte fonctionne, dit Irina Mavrodin, il doit être « monotone » (donc continu) et réconoscible.

Certes, on peut reconnaître la griffe de Bertrand, si l'on pense à l'ensemble du recueil ; le poème en question n'en reste pas moins discontinu et cassé, si l'on peut dire. Il s'agit d'une discontinuité au niveau sémantique et syntaxique, malgré une certaine cohésion (v. Le Groupe μ) au niveau transphrastique.

La présence du verbe, du noyau narratif à la fin du poème n'est pas sans rappeler la topique latine. En outre, on peut identifier ce que Genette appelle épithètes « impertinentes », logiquement inacceptables en leur sens littéral (« ciel mort », « vent crispé »).

En arrivant au cas d'Aloysius Bertrand, une précision en quelque sorte collatérale s'impose, tout de même. « Il faut blanchir comme si le texte était de la poésie » (Bertrand 1993, 249), disait-il dans ses « Instructions à M. le metteur en pages ». En d'autres termes, un poème en prose peut être discontinu y compris au niveau de son iconicité, de la délimitation du texte par des espaces blancs et par des points, par ce que le Groupe μ appelle métaboles de support (graphiques et typographiques) ; le cas-révéléateur du point de vue de la para-textualité – de l'édition princeps de la *Thalassa (Le Calvaire du feu)* du Roumain Alexandre Macedonski est significatif, entre autres.

Les choses vont évoluer d'une vélocité assez grande, pendant un siècle.

L'inconséquence croissante de la coordination peut être entendue comme le passage des coordinations presque toujours logiques du discours classique aux ruptures momentanées du discours romantique, puis à l'inconséquence systématique et continue qu'inaugurent les Illuminations et qui s'épanouit dans l'écriture surréaliste.
(Bernard 1958, 342)

En précisant ainsi le cadre, Genette – sans précisément envisager le poème en prose – sous-entend une période historique qui va jusqu'aux écarts surréalistes, qui sont non réductibles, comme dans le fameux « L'huître du Sénégal mangera le pain tricolore ». Certes, dans ce dernier cas, l'écart peut être compris soit comme détour, selon un critère sémantique, soit comme invention, selon un critère psychosociologique.

Dans cet intervalle temporel d'une centaine d'années environ, la contribution de Rimbaud est essentielle autant qu'incontournable, puisque dans son désir d'une poésie objective il arrive aux confins du discours en tant que possibilité ontologique d'expression.

Dans son ouvrage déjà cité, Suzanne Bernard identifie les trois types de phrase qui font fonctionner un poème en prose, en le rendant discontinu parfois : il s'agit de la phrase heurtée, de la phrase ondulatoire et de la phrase lyrique.

Dans le cas spécial des *Illuminations*, elle parle d'une véritable « esthétique du discontinu (phrases à sommet vague) » redevable à la prose la plus heurtée et la moins artistique. Il s'agit d'un phénomène de télescopage et d'une vision (il ne la subit pas), de ce que l'auteur appelle l'*instantanéité* du texte rimbaldien. Parues en 1886 à son insu, d'après un manuscrit resté chez Verlaine, les *Illuminations* frappent, sur le plan de l'expression, par la nouveauté des associations de tout genre. Rimbaud brise les règles et les contraintes, il cherche et il trouve une forme à lui, un vers « désarticulé ». Le style est syncopé, plein d'incohérences contrastantes et d'un désordre voulu. Le ton, le rythme, l'accent et l'expression sont profondément originaux.

Tel n'est pas le cas de Lautréamont, par exemple, et de son type de discontinuité discursive, que Bachelard appelle « cinéma accéléré » (*cf.* Bachelard 1939, *passim*) ; pour l'auteur des *Chants de Maldoror* on pourrait parler plutôt d'une continuité profonde qui s'oppose à la discontinuité de surface.

Cela, si l'on accepte l'importance du verset biblique dans l'œuvre du Montevidéen (on peut établir une filiation du moins stylistique entre l'*Apocalypse* et les *Chants*) et si l'on ne perd pas de vue que, en ce qui le concerne, entre prose et vers il y a une différence de degré, pas de nature.

Les coupes (rythmes) lautréamontiennes recréent les mouvements et les élans de l'être intérieur. À ce sujet, il serait intéressant de remarquer la dissolution d'une subjectivité vraiment malade dans l'objectivité minérale de l'Hymne à l'Océan, par exemple.

Rimbaud et Lautréamont, André Gide les nommait « les grands maîtres des écluses pour la littérature à venir ». Et quand Rimbaud affirme : « Je ne sais plus parler », il fait état de l'insuffisance du langage à traduire la pensée. À ce titre, d'une égale importance sont les mots isolés (dans ses poèmes appelés parfois « polyphoniques ») et le silence, qui renvoie, entre autres, au fameux refus de la parole mallarméen.

Rimbaud et Mallarmé sont indispensables pour la naissance de ce que Dominique Combe appelle « une nouvelle rhétorique des genres » (Combe 1989, *passim*), dont l'exclusion du récit (*id est* de la continuité) est la clef de voûte. « Le poème dissocie, fragmente plus qu'il ne rassemble les éléments du récit », affirme Combe.

En parlant de la littéralité absolue du langage poétique, qui ne peut pas être transposé dans le langage commun, Irina Mavrodin révèle la polysémie et l'ambiguïté du poème moderne : « Sous l'influence de la musique [...] la poésie devient, de façon programmatique, suggestive, constituée sur des analogies, des symboles, des correspondances » (Mavrodin 1982, 79). « L'obscurité principale » (H. Friedrich) se réalise par

discontinuité au niveau du discours et de la composition, et par dissonance. La poésie moderne réclame de la sorte un langage spécifique au mode absolu, c'est à dire gouverné par les lois d'une logique spécifique, qui fait impossible la transposition d'un poème dans le langage commun, strictement référentiel, et gouverné par une autre logique.

Albert Béguin tourne, au début de *L'Âme romantique et le rêve*, contre la psychanalyse d'où il est issu. Pourrait-on nous imaginer – ne fût-ce que pour le plaisir du jeu intellectuel – que l'acte d'écrire des poèmes et l'écriture sous-jacente se produisent dans un « état de rêve » ?

Or, il ne faut pas être psychanalyste pour se rendre compte que le contenu manifeste du rêve est à bien d'égards discontinu ; toute la démarche surréaliste repose sur ce fait. Une analyse du poème en prose de ce point de vue reste à faire, mais elle appartiendra à un autre champ d'investigation, qui ne nous intéresse pas pour l'instant.

La poéticité du poème en prose : marques distinctives

EN TANT que « totalité en fonction », « l'objet absolu » qu'est le poème suppose la présence de ce qu'on appelle, depuis Jakobson, la fonction poétique, « la projection du principe de l'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison » (*Dictionar general de științe. Științe ale limbii* 1997, 211-214), tandis que « le poétique réalisé dans le poème exprime le mieux la spécificité de la poésie, qui cesse d'être liée uniquement aux formes versifiées, pouvant être étendue à d'autres formes littéraires, éventuellement à d'autres manifestations que celles verbales », selon le Groupe μ (Groupe μ 1982, 153).

La difficulté méthodologique majeure, pour ce qui est du poème en prose, c'est son caractère hybride. Il faut distinguer entre le plan formel (prose) et la finalité (poésie). Le poème en prose parvient à exprimer l'essence de la poésie tout en s'affranchissant des règles formelles de la versification (il ne faut pas confondre *prose poétique* – qui n'est que matière, forme du premier degré – et *poème en prose*).

Ce qu'ont essayé de faire les auteurs qui nous intéressent, d'Aloysius Bernard à Breton, c'était d'exclure totalement le narratif de la poéticité. De ce point de vue, Suzanne Bernard a raison d'affirmer que le poème en prose doit éviter les digressions morales ou autres, les développements explicatifs, tout ce qui nuirait à son unité, à sa densité; cela, vu que le genre « poème en prose » se distingue des genres poétiques voisins (épopée en prose, nouvelle, méditation morale ou lyrique).

Selon le Groupe μ , les poèmes possèdent tous une structure sémantique, organisée à partir d'un modèle triadique (Anthropos – Cosmos – Logos), ce qui constitue la condition nécessaire et suffisante du fait poétique, mais non pas, cependant, de la valeur poétique (vu que la poétique ne se fonde pas sur une échelle axiologique). Le texte poétique doit reposer sur l'isotopie, c'est-à-dire sur l'homogénéité d'un niveau donné de signifiés qui puissent assurer une lecture uniforme du texte, basée sur une cohérence sémantique.

Voilà déjà un premier paradoxe, vu que pas mal de poèmes en prose surréalistes semblent fonctionner comme alotopes (pour ne plus parler de la fameuse rencontre entre un parapluie et une machine à coudre sur une table de chirurgien).

gien, dont parle Lautréamont). C'est d'ailleurs ce qu'observe Todorov (1980), en rangeant le poétique du côté des *arts présentatifs*, donc d'un groupe où le signifiant et surtout le signifié cessent d'être transparents et transitifs.

De ce point de vue, la raison d'être du poème consisterait dans l'effort de clore le discours sur lui-même, chaque unité signifiant par ses rapports avec toutes les autres unités du texte. Autrement dit, il s'agit de l'adéquation de la partie à l'ensemble et de l'ensemble à la partie.

Le trait définitoire du langage poétique, selon Jakobson, résiderait dans les corrélations entre les niveaux sémantique et phonologique du discours. Voilà une observation capitale, vérifiable sur un grand corpus de textes ; pensons par exemple à *Ondine* d'Aloysius Bertrand, qui repose sur tout un jeu euphonique (allitérations, fréquence des consonnes liquides etc.).

Dans ses efforts pour transformer l'expression poétique, Baudelaire, entre autres, voulait mettre « l'infini dans le fini ». Pas mal d'auteurs de poèmes en prose possèdent cette ambition métaphysique, cette magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même ; voilà pourquoi on peut rencontrer parfois, dans tel ou tel texte, des idées en forme d'aphorisme (le modèle du verset biblique n'est pas sans jouer un rôle, dans ce cas). Il ne faut pas, cependant, oublier la très importante loi de *gratuité* : le poème en prose ne tend à rien d'autre qu'à lui-même, et verse dans la prose dès qu'il se propose de narrer ou de démontrer.

Le poème en prose suppose, tout d'abord, une volonté consciente d'organisation en poème. On oppose, de cette façon, le plan passif de la vision au plan actif de la création poétique, à deux exceptions près : Rimbaud, qui selon les mots de Mallarmé s'opère, vivant, de la poésie, et les surréalistes, avec leur écriture automatique.

Ce qui importe aussi, c'est que le poème en prose doit se présenter comme un tout organique et autonome, comme un micro-univers. À la limite, chaque poème est une image ; voilà pourquoi, dans nombre de cas, l'iconicité de celui-ci compte pour beaucoup. Il n'y a pas (malheureusement ?) des règles précises d'élaboration d'un poème en prose, vue sa diversité. Mieux dit, les règles en question sont souples et modulables.

Parfois, il existe une profusion de détails concrets à la limite du descriptif, et qui s'ordonnent dans le texte en suivant une logique syntagmatique (voir aussi le sens du mot « poème », qui étymologiquement veut dire « composition »). Les contraintes de la prosodie classique sont abolies, étant donné qu'un texte rimé n'est pas poétique par le simple fait d'être rimé ; on dit souvent : « Ce sont des vers, mais nullement de la poésie. » Le poème reste, selon la définition de Valéry (1938), « de la littérature réduite à l'essence de son principe actif », n'importe le type de phrase utilisée (heurtée, ondulatoire ou rythmique).

Dans certains cas (mais ce n'est pas obligatoire), la technique de l'auteur peut anticiper sur son esthétique ; par exemple chez Mallarmé, qui voulait « donner un sens plus pur aux mots de la tribu », dans sa tendance à l'abstraction et à la concentration qui témoignait d'un effort surhumain vers l'essence des choses, vers le Nom. En repensant la grammaire, l'auteur du *Coup de dés* passe de la parole, qui crée les analogiques des choses par les analogies des sons, à l'écriture, qui marque les gestes de l'idée ; il ne faut pas cependant oublier que la poésie n'est pas simple traduction d'une idée, mais création d'un monde poétique.

Un autre trait distinctif du poème en prose, que l'on peut identifier dans nombre de textes, c'est son intemporalité, critère très important, qui distingue le poème en prose de la fiction en prose pure et dure. Quant à la temporalité, il est évident que, dans le cas du récit, nous avons affaire aux deux axes dont parle Umberto Eco dans son *Lector in fabula* : le temps objectif de la diégèse et le temps subjectif de la lecture. Tout cela – si l'on excepte *ab initio* les textes qui obéissent à un certain schéma narratif, comme par exemple certains poèmes de Baudelaire – n'existe pas dans le poème en prose, où il ne s'agit plus de cette *concatenatio rerum* propre à Balzac, entre autres. On peut identifier de nombreux textes de ce type, dont des exemples éloquents seraient les *Illuminations* rimbaldiennes (*Après le déluge*, ainsi de suite) et certains textes surréalistes.

Mais pour ne pas être pris ni pour une nouvelle, ni pour une prose poétique comme celle de Rousseau, le poème en prose doit aussi être bref, la brièveté étant co-substantielle à sa spécificité ; elle est aussi trans-historique, allant de Bertrand jusqu'à Saint-John Perse. Cette forme brève doit être toujours identifiable par un titre qui, comme on sait depuis longtemps, est un pacte de lecture. D'habitude, le poème en prose est structuré par paragraphes, ce qui n'est pas sans rappeler le verset biblique dont on a déjà parlé. « De la musique avant toute chose » : Verlaine fait observer la nécessaire musicalité du langage, fondée sur des assonances et des allitérations. La ponctuation est elle aussi mise à profit.

On a noté que, dans le poème en prose, les relations métonymiques prennent le pas sur celles métaphoriques. Il s'agit des « tropes », dans la terminologie de Pierre Fontanier (Fontanier 2009, *passim*), ou des « métaboles », dans celle du Groupe μ .

Leur diversité est étonnante :

- figures de sens (tropes) : métaphores, allégories, comparaisons, gradations, métonymies, synecdoques, périphrases, antonomases ;
- figures de la pensée : antiphrases, hyperboles, litotes, euphémismes ;
- figures d'énonciation : apostrophes, prosopopées ;
- figures de construction : symétries, chiasmes, antithèses, asyndètes, ellipses, parataxes ;
- figures de répétition : anaphores, épanalepses.

Le poème en prose doit être autonome, on le sait. C'est pourquoi il s'agit, dans nombre de cas, d'une écriture du fragment ; la cohérence et l'unité de ce fragment sont données par sa densité. En fin de compte, c'est une question d'efficacité et de force poétique.

Puisqu'il est parfois considéré comme un véritable « bijou », le poème en prose suppose une architecture travaillée. Celle-ci repose sur des éléments tels que la construction, la progression, la symétrie, les échos, l'effet de clôture. En outre, on peut remarquer une étonnante variété des modes d'énonciation et des modalités d'écriture (narratif, descriptif, dialogues), sans jamais oublier la poéticité, qui reste indispensable et naturellement implicite. Les registres peuvent eux aussi varier, en allant du lyrique et du pathétique jusqu'au fantastique et à l'épique. Les frontières inter-génériques s'estompent souvent (poésie, théâtre, roman), et surtout au XX^e siècle. C'est un effet majeur de la liberté foncière du genre, si tant est que le poème en prose peut être envisagé comme un genre distinct.

On est parfois frappés par la tension entre le signifiant et le signifié, autrement dit par la valeur symbolique du texte, mais aussi par la vérité des situations et des thèmes : amour, souffrance, imaginaire, rêve, objets transfigurés, propos, ainsi de suite.

Genre hybride et totalisant, expression d'un affranchissement qui remonte au XVIII^e siècle, le poème en prose français se prête, on l'a vu, à une lecture plurielle (« tabulaire », dirait le Groupe μ). Malgré la diversité formelle, qui se soumet aux lois évolutives de la diachronie, sa poéticité reste évidente. C'est, si l'on ose dire, le noyau dur du genre, l'élément-clé qui rejoint le *Scarbo* de Bertrand aux *Vents* de Saint-John Perse. Il parvient à exprimer l'essence de la poésie.

En guise de conclusion

CERTES, ON peut me reprocher (et je l'ai fait moi-même) le découpage et la sélection du corpus de textes et d'auteurs ; je me suis trouvé souvent dans l'embarras du choix, et ce n'est qu'à peine si j'ai renoncé, pour le moment, aux « enfants perdus du Romantisme » (Lardanchet 1905), à Claudel, Reverdy et Max Jacob, ainsi qu'à la postérité du genre (qui diffuse d'une manière extrêmement intéressante, dans certains textes d'André Gide par exemple).

Mais l'essentiel est là. Si je ne me suis pas trompé (ce qui est fort possible), si en effet « il y a anguille sous roche », c'est à l'avenir de le décider.

Et, compte tenu des proportions du phénomène, c'est à un collectif de chercheurs avisés d'accomplir « la longue et lourde tâche » que je n'ai fait (avec mes modestes lumières) que de suggérer.



Références

- Aristote. 1922. *Poétique et Rhétorique*. Trad. Ch.-Émile Ruelle. Paris, Librairie Garnier Frères.
- Bachelard, Gaston. 1939. *Lautréamont*. 10^e éd. Paris, Librairie José Corti.
- Béguin, Albert. 1939. *L'Âme romantique et le rêve*. Paris, Librairie José Corti.
- Bernard, Suzanne. 1958. *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris, Librairie A. G. Nizet.
- Bertrand, Aloysius. 1993. *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Éd. Dominique Millet-Gérard. Paris, Seuil.
- Bidu-Vrănceanu, Angela et al. 1997. *Dicționar general de științe. Științe ale limbii*. Bucarest, Ed. Științifică.
- Cohen, Jean. 1966. *Structure du langage poétique*. Paris, Flammarion.
- Combe, Dominique. 1989. *Poésie et récit – une rhétorique des genres*. Paris, José Corti.
- Eco, Umberto. 1985. *Lector in fabula ou le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Trad. Myriem Bouzaher. Paris, Grasset.
- Fontanier, Pierre. 2009. *Les Figures du discours*. Introduction par Gérard Genette. Paris, Flammarion.
- Friedrich, Hugo. 2004. *La Structure de la poésie moderne*. Trad. Michel-François Demet. Paris, Librairie générale française.
- Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris, Seuil.
- Groupe μ. 1982. *Rhétorique générale*. Paris, Seuil.
- Lardanchet, Henri. 1905. *Les Enfants perdus du Romantisme*. Paris, Éd. Perrin et Cie.
- Mavrodin, Irina. 1982. *Poetică și poetică*. Bucarest, Univers.
- Todorov, Tzvetan. 1980. *Poétique de la prose* (choix) suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*. Paris, Seuil.
- Valéry, Paul. 1938. *Introduction à la poétique*. Paris, Gallimard.

Abstract

Poeticity of the Prose Poem

We propose to solve—even hypothetically—an issue that is still insufficiently clarified, that of the “textual nature” of the French poem in prose, from a historical perspective (diachronic), covering about a century and a half of literary history, and from a theoretical (synchronous) one. The masters of this type of text—Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé—are analyzed and after that we discuss a historical-literal approach to the surrealist movement, respecting the limits imposed by the specific function of the poem in prose: concision, coherence, autonomy, gratuity. Thus, the “discursive typology” of this hybrid is identified. We may add that we are talking about a totalizing and integrating genre with its occurrence, evolution and meteoric extinction (an enigma that requires to be solved in the future).

Keywords

prose poem, discontinuity, paradigm, distinctive marks, poeticity