

**La Prose Et La Poésie Entre Classicisme Et Modernité****Mr Benzaf Mohammed****Département de français****Université de Biskra**

ملخص

النثر والشعر بين الكلاسيكية والحداثة، مازال الخلط عند الكثير من الناس قائما بين النثر والشعر. يرى المختصون أن الفرق بين النثر والشعر الكلاسيكي فرق كمي وكلاهما مرتبط بالواقع بصفة أو بأخرى.

أما الشعر الحديث فيختلف اختلافا نوعيا عن النثر والشعر الكلاسيكي معا. فهو من طبيعة أخرى غالبا ما يفقد الصلة بالواقع و يمتاز باهتمامه الخاص باللغة التي يستعملها

**Résumé****La prose et la poésie entre classicisme et modernité**

Nombreux sont ceux qui continuent à faire l'amalgame entre la prose et la poésie. Les spécialistes pensent que la différence entre la poésie classique et la prose est de quantité et qu'elles ont en commun la tentative de reproduire la réalité d'une façon ou d'une autre. Par contre, la poésie moderne se distingue, en qualité, de la prose et de la poésie ensemble. Elle est d'une autre nature, souvent en rupture avec la réalité qu'elle néglige en faveur d'un intérêt particulier pour la langue qu'elle utilise.

La prose et la poésie entre classicisme et modernité

"Qui ne rime pas fait de la prose". Voici une assertion qui est à l'origine de la confusion qu'on fait ordinairement de la poésie et de la prose. Tout se passe comme si la poésie se distingue de la prose du fait que la première est pourvue de la rime absente dans la seconde. La problématique de la poésie et de la prose, tant dans la littérature classique que moderne, n'est pas des moindres et a suscité l'intérêt de plusieurs spécialistes de la littérature aussi prestigieux que J-P.Sartre, T.Todorov, R.Barthes, J-M.Adam, J.Cohen, etc.

Pour mieux comprendre la différence qu'il y a entre la poésie et la prose, il faut remonter jusqu'à Aristote qui a écrit deux ouvrages importants « La Poétique » et « La Rhétorique ».

Dans le premier, il définit la poésie comme une imitation plus ou moins belle qui est faite de la réalité. Dans le second, il définit la rhétorique comme l'art de parler, et de parler de manière à convaincre. L'outil du rhéteur ou de l'Orateur n'est pas la poésie mais la prose, et c'est la différence fondamentale, initialement perçue, entre le poète et l'orateur.

Bien plus tard, on s'aperçoit que, quand l'orateur s'adresse à son public, il a le souci, non de lui transmettre une vérité quelconque, mais d'agir sur sa sensibilité afin de lui modifier ses opinions. Discrédité aux yeux de son public, l'orateur est identifié au poète (imitateur et producteur de simulacres), la rhétorique à la poétique et le vraisemblable au fictionnel. Ainsi, la jonction de la poésie et de la prose oratoire engendre et fonde la littérature au sens moderne du mot.

Roland Barthes traite cette question dans le Degré zéro de l'écriture, et plus précisément, dans le chapitre intitulé : Y a-t-il une écriture poétique ?<sup>1</sup> L'auteur compare la poésie classique à la poésie moderne. Il explique que la poésie classique n'est rien d'autre qu'une prose enrichie d'un supplément d'éléments qui en font de la poésie. La prose est alors conçue comme la manière la plus économique de traduire la pensée et qui correspondrait au langage courant, ou au langage scientifique, qui seraient, pour reprendre les termes de R. Barthes, le degré zéro de l'écriture.

La poésie serait donc un ensemble de traits esthétiques qui s'étendent sur une échelle de valeurs qui l'éloignent plus ou moins de la prose. Inversement, un poème privé de ses valeurs esthétiques et ramené au discours commun redevient prose.

En revanche, quand il parle de la poésie moderne, R. Barthes cite Rimbaud comme le premier jalon de la modernité. Désormais, la poésie se sépare de la prose, elle devient une «Nature fermée». Elle s'oppose non seulement à la prose mais aussi à la poésie classique, car la poésie et la prose classiques procèdent d'un même langage, un langage relationnel dans lequel sont privilégiés les rapports.

Tout autre chose est la poésie moderne qui néglige ces rapports en faveur d'une espèce de juxtaposition des mots qui rend à ces derniers leur densité, leur épaisseur, leur éclat et leur richesse. Quand on connaît la formation linguistique de R. Barthes, il n'y a pas lieu de s'étonner de son hermétisme. Quand il fait référence à la poésie moderne, il suggère, tout simplement, l'axe paradigmatique et la langue.

La poésie moderne se sert, pour ainsi dire, de mots et non pas de phrases. Elle donne à lire la signification des mots, non celle des phrases. Or, le sens d'un mot isolé est inépuisable parce que, à l'image de la langue dont il est l'unité, c'est une virtualité. Chaque mot d'un vers moderne est porteur d'une infinité de significations. En plus, il est susceptible de déclencher, chez le lecteur, tous les termes équivalents ou contraires, auxquels il peut être associé. C'est pour cela que l'axe paradigmatique s'appelle aussi l'axe des éléments in absentia. Le mot de la poésie moderne est une présence dans laquelle il convient de lire une absence. Tout tend, chez R. Barthes, à évoquer l'axe paradigmatique pour caractériser la poésie moderne. Tel est le cas des expressions : « le mot n'a plus qu'un projet vertical<sup>2</sup> », « il est un signe debout<sup>3</sup> », « Ainsi sous chaque mot (...) gît une sorte de généalogie existentielle où se rassemble le contenu total et non plus un contenu électif comme dans la prose et la poésie classiques<sup>4</sup> ».

Par contre, la poésie classique et la prose ne sont pas tout à fait différentes l'une de l'autre, elles ont en commun de se dérouler sur l'axe syntagmatique qui est celui des combinaisons syntaxiques. La poésie classique n'est donc pas la poésie du mot, mais la poésie de la phrase et de la parole. Or, lorsqu'un mot est employé dans une phrase, sa signification se précise. Cette précision s'explique par l'actualisation d'une seule signification du mot au détriment de toutes les autres, restées ailleurs (dans la langue) à l'état de virtualités. Aussi, le mot s'appauvrit-il, se réduisant presque à rien : il devient sans épaisseur, sans densité et sans éclat. On voit bien que la poésie classique répugne à la créativité.

Quelle est donc cette grammaire mystérieuse qui régit la poésie moderne? R. Barthes parle de rapports de mouvement et de musique. Valéry approuve: « C'est le son, c'est le rythme, ce sont les rapprochements physiques des mots, leurs effets d'induction ou leurs influences mutuelles qui dominent »<sup>5</sup>.

\* Dans *Qu'est-ce que la littérature?*, et plus précisément dans le premier chapitre intitulé *Qu'est-ce qu'écrire?*<sup>6</sup>, J-P. Sartre s'est penché, à son tour, sur la question et a apporté des réponses très intéressantes à nos interrogations. L'auteur souligne que la poésie est du côté de la peinture et de la musique : les notes, les couleurs et les mots de la poésie ne sont pas des signes. Seuls les mots de la prose sont des signes et, de ce fait, procèdent du langage qui est l'univers de la signification. J-P.Sartre nous rappelle que la fonction du langage est la communication et que lorsqu'on communique c'est pour dire quelque chose qui vaille la peine d'être communiqué<sup>7</sup> tant il est vrai qu'on ne parle pas pour ne rien dire. Emile Benveniste, dans *Problèmes de linguistique générale* est entièrement d'accord avec J-P.Sartre sur le fait que les notes et les couleurs ne sont pas des unités signifiantes<sup>8</sup>. De son côté, G.Mounin parle de communion<sup>9</sup> lorsqu'il s'agit de musique et de peinture, de communication<sup>10</sup> lorsqu'il s'agit des langages. Le philosophe explique ensuite dans quelle mesure les mots de la poésie ne sont pas des signes et pour quelle raison la poésie rejoint la musique et la peinture.

J-P.Sartre affirme que les prosateurs et les poètes n'ont en commun que le geste qui consiste à coucher les mots sur la feuille blanche et que la prose et la poésie appartiennent à deux univers incommunicables. Certes, ils se servent des mêmes mots mais de manières fort différentes. Les mots du prosateur sont transparents comme les vitres d'une fenêtre. Ce qui compte, alors, c'est moins le mot, traversé par le regard, que l'objet qu'il nomme. C'est cette transitivité qui est la propriété du signe et, par voie de conséquence, de la prose. Le signe est donc inséparable du monde physique et de la société des humains qui s'en servent. C'est par là qu'il rencontre Austin qui a écrit un ouvrage, devenu depuis sa publication en 1962, une référence de la linguistique pragmatique et qu'il a intitulé « *How to do things with words* » (Comment agir avec des mots). Quand Hitler déclare la guerre, dit J-P.Sartre, il fait la guerre. Les propos n'évitent pas, bien entendu, l'action. Au contraire, ils se confondent avec elle et produisent leurs effets.

Pour le reste, les mots de la prose doivent être précis, concis, d'une clarté certaine, étrangers à toute forme d'ambiguïté, un peu comme si chacun d'eux

renvoie à une seule réalité, réalité unique qui lui confère toute sa rigueur pragmatique laquelle fait valoir le caractère utilitaire mais éphémère des mots de la prose. Songez à une voiture que vous avez achetée pour vous servir. Elle ne peut pas tenir longtemps et, à force de son utilisation, elle finira un jour ou l'autre dans la ferraille.

Tout autre est le mot de la poésie qui, rappelons-le, n'est pas un signe pour J-P.Sartre. Comme le son et la couleur, il ne renvoie point à un objet qui lui serait extérieur. Il est l'objet lui-même, c'est-à-dire son ou graphie. Or, il n'est de son si pur et si dépouillé qui ne soit pas imprégné de signification. Nous n'avons qu'à considérer la réaction de l'enfant aux bruits nocturnes, au souffle du vent, au grincement de la porte, etc. Tout, pour ainsi dire, est significatif mais il s'agit d'une signification tout autre, qui n'est pas celle de la prose; elle colle aux mots, fait corps avec eux et rayonne tout autour de mille éclats; elle est son auréole qui sollicite, à la lecture, non la transcendance humaine mais son intuition et ses sentiments; elle invite à la contemplation, non à l'action. Le poète, hors du langage et venant à lui, l'aborde avec un air mystérieux et d'étrangeté. La conventionalité des mots est abandonnée au profit d'une subjectivité qui touche à l'indicible. Le mot, n'exprimant rien, ne désignant rien, conserve la totalité de ses significations virtuelles. Cette richesse due à sa charge sémantique cultive et accroît la polysémie. Florence n'est pas uniquement une ville italienne. Ce n'est qu'un mot, rien qu'un mot qui évoque certes la ville mais aussi la fleur, le fleuve, l'or, une fille qui s'appelle Florence, etc. Le mot est exploité à fond et nul ne peut épuiser ses significations potentielles, toutes aussi valables les unes que les autres. De là, on comprend que la poésie est jeu et que le jeu est désintéressé. On dirait que le poète écrit pour écrire. Si tel est le cas, on peut imaginer l'importance qu'il accorde au mot (sa sonorité, sa longueur, sa place, etc.), d'où son épaisseur sémantique. Aussi, l'utilité cède-t-elle la place à la gratuité qui perpétue le poème pour le rendre transhistorique. Une voiture placée dans un musée, parce qu'elle ne sert pas, restera à jamais sauve. On n'est pas loin de la définition faite par R.Jakobson de la fonction poétique qui privilégie non le contenu du message à transmettre mais « l'accent mis sur le message pour son propre compte »<sup>11</sup>. Elle consiste à transférer le principe d'équivalence et de sélection, propre à l'axe paradigmatique, sur l'axe syntagmatique qui est celui des combinaisons.

On peut dire, enfin, à la suite de J-P.Sartre, qu'il y a des poètes qui font de la prose et des prosateurs qui font de la poésie. Cette préoccupation n'est pas récente. Au XVI siècle déjà, Antoine Sébillet "proclame la supériorité du vrai poète sur le simple rimeur dont les prétentions à la poésie sont ridicules"<sup>12</sup>.

La réflexion de J-M.Adam sur le langage poétique éclaire largement les pensées vagues et abstraites du Philosophe français. Il travaille sur une œuvre de Colette « Sido, la Maison de Claudine et la Naissance du jour » parue en 1971. Dans le chapitre « le Curé sur le mur », il s'agit d'une enfant qui, pour la première fois, entend d'un inconnu le mot « presbytère » dont elle ne connaît pas évidemment la signification, ni la référence. L'enfant, séduite par la matérialité du mot, n'éprouve aucun besoin d'en connaître la signification. Il est « comme brodé d'un relief rêche en son commencement, achevé en une longue et rêveuse syllabe »<sup>13</sup>.

Le mot « presbytère », devenu objet, a une étendue (le commencement et la fin) et des qualités (relief, rêche, long, rêveur) ; l'enfant peut le ramasser, dit Colette, comme on ramasse un oiseau qui tombe du nid, dormir avec lui comme avec sa poupée et son ours. On ne peut parler de signe jusqu'à présent car il y a tout juste un signifiant constitué d'une substance phonique, source d'émerveillement et de plaisir, de doute et d'incertitude, de secret et de mystère. Cette substance phonique, épaisse, hermétique et opaque, n'autorise aucune ouverture sur le monde réel qui est celui de la signification ; bien plus, elle trace une frontière infranchissable entre l'univers des enfants et celui des adultes : quand il arrive, par exemple, à la mère de demander à sa fille distraite à quoi elle pense, celle-ci lui répond : « A rien Maman ». Ce refus est révélateur d'une fracture qui se produit dans l'univers du langage où l'on distingue le langage des enfants, poétique, et celui des adultes qui ne l'est pas. Poétique, le langage des enfants l'est jusqu'à un certain stade de son évolution. Au début, le mot « presbytère » ne signifie rien, c'est sa matérialité en tant qu'objet qui attire l'attention. Plus tard, l'enfant l'investit de significations toutes personnelles, qui ne regardent personne d'autres. Tel est le cas de la fillette qui, du haut du mur de son jardin, se met à crier : « Vous êtes tous des presbytères ! »<sup>14</sup>. Visiblement, le mot « presbytère », adressé à des bannis invisibles<sup>15</sup>, signifie « maudits » qui n'est pas du tout le sens réel du mot, c'est-à-dire le sens social ou le sens du dictionnaire. Bientôt, elle s'avise qu'il peut être le nom scientifique d'un petit papillon jaune rayé de noir et qu'il peut même s'appliquer à une infinité d'objets : « 'Presbytère !' Je le jetais, par-dessus le toit du poulailler et le jardin de Milton, vers l'horizon toujours brumeux de Moutiers. »<sup>16</sup>. Ce passage explique le caractère virtuel du signifiant et ses possibilités de réaliser la fonction symbolique ou sémiotique lorsqu'il est associé à un signifié. Il est clair maintenant que la fillette a affaire à des signes, mais à des signes particulièrement polysémiques à cause des associations libres et infinies. Une telle parole, poétique bien entendu, est incommunicable : le

mot « presbytère » ne peut, en effet, désigner à la fois les bannis invisibles, le petit escargot, le toit de la basse-cour, le jardin de Miton et n'importe quel objet. Voilà pourquoi il faut se méfier du langage des enfants qui font des mots un usage fortement individualisé et personnalisé : ils jettent, comme plus haut, les mots sur des objets variés sans aucune nécessité.

La poésie demeure le propre du langage jusqu'à ce que l'enfant cesse d'être enfant. C'est ce qui arrive à la fillette quand elle dit à sa mère : « Maman ! Regarde le petit joli presbytère que j'ai trouvé.<sup>17</sup> » La mère paraît surprendre chez sa fille un trait de folie. Inquiète, elle s'interroge si son enfant n'a pas tout son bon sens. Sur ce, la petite fille apprend que le langage des adultes est raisonnable, contrairement au sien qui est une infraction au bon sens. Elle apprend aussi que devenir adulte, c'est « appeler un chat un chat » : un presbytère signifie la maison du curé ; si M. Millot (qu'elle connaît) habite un presbytère, c'est parce qu'il est curé. C'est entendu mais finis les rêves de la fillette et l'aventure incontrôlable du mot « presbytère ». Devenu prisonnier de la seule demeure du pauvre curé, il a perdu ses secrets et ses mystères, ses doutes et ses incertitudes, l'étonnement et les agréments qu'il a suscités. La fillette, déçue, aurait pu s'exclamer : « C'est tout ce qu'il veut dire ! ». C'est en quelque sorte la montagne qui accouche d'une souris. Dès lors, le signifiant devient transparent pour montrer autre chose que lui : « La norme du langage quotidien qui est de communication et d'économie, c'est l'effacement de la substance phonique au bénéfice de la signification, la transparence du signifiant<sup>18</sup> ».

Le passage de la poésie à la prose marque le passage de l'enfance à l'âge adulte, du symbolique au réel, du ludique au sérieux et du connotatif au dénotatif. Cela ne veut pas dire que la poésie est refusée à l'adulte car dans chaque adulte il y a un enfant tout comme chaque mot de la langue a une histoire dans la conscience de chacun. Cette histoire est l'ensemble des significations secondaires et subjectives accumulées, pendant des années, en marge d'une signification sociale, ou autour d'elle.

T. Todorov a fait, lui aussi, une place importante à la poésie dans son ouvrage "Les genres du discours". D'emblée, il souligne que le vers n'est pas la seule caractéristique de la poésie et que toutes les théories ont déduit les caractéristiques du langage poétique à partir de ces caractéristiques verbales. Il cite, en revanche, la conception de Novalis qui a essayé de caractériser le langage poétique à partir des caractères du poète, c'est-à-dire de l'homme. C'est

ce que Todorov appelle l'aspect pragmatique de la poésie qu'il a tenté d'éclairer en analysant un roman de Novalis intitulé "Heinrich von ofterdingen".

Il constate, d'abord, que c'est un roman pas comme les autres. Il cherche, ensuite, en quoi il est différent des autres formes romanesques. Il conclut que c'est un roman poétique. Todorov s'appuie sur les propos de Novalis et de certains de ses personnages qui parlent de deux voies pour accéder à la connaissance de l'histoire des humains: la voie de l'expérience et celle de la contemplation.

De là, il distingue deux types d'hommes: les hommes d'action qui sont des héros et les poètes qui ne le sont pas. L'homme d'action est passionné par les événements du monde extérieur; il découvre les choses au fur et à mesure de leur apparition. Le poète, en revanche, a une saisie immédiate et instantanée de la diversité des choses comme elles peuvent figurer sur une toile de peinture. Ce qui l'intéresse, c'est moins les choses que l'essence des choses. De là encore, Novalis distingue les récits romanesques, historiques, des récits poétiques qui répugnent aux accidents de l'histoire.

Heinrich von ofterdingen est un roman poétique, disions-nous. Les personnages de ce roman accomplissent très rarement des actions au sens propre du mot. Ils ne font que penser, réfléchir, rêver. Il leur arrive de parler, mais lorsqu'ils parlent, c'est au sujet des rêves, de la poésie et des poètes, sinon ils chantent tout simplement. En plus, la relation de causalité propre aux récits traditionnels est pratiquement absente ou n'est pas de même nature. Enfin, les personnages enrichis d'un savoir nouveau ne contribuent à aucune transformation, c'est eux mêmes qui se transforment, de l'intérieur. Cette attitude justifie, en outre, le rejet, chez les poètes, des sujets particuliers au détriment des sujets généraux. Quand ils conversent d'amour, à titre d'exemple, ce n'est point de l'amour qui unit telle personne à telle autre mais de l'amour en général dans lequel se reconnaîtront tous les amoureux sans exception. Sur un autre plan, Todorov note que les procédés d'enchâssement dans le roman sont également d'une autre nature. En effet, le récit qui enchâsse ressemble au récit enchâssé. On y rencontre les mêmes sujets: rêves, poésie, amour. C'est ce qu'on appelle la "mise en abyme" qui établit les équivalences, les correspondances, les similitudes des paradigmes narratifs.

De ce procédé découle un autre qui n'est pas étranger au premier. C'est le parallélisme des enchâssements: les récits enchâssés ressemblent si bien aux récits enchâssés que rien n'est pratiquement imprévisible pour les personnages qui semblent écouter des histoires qu'ils ont déjà entendues ou vécues. Novalis

recourt aussi à l'allégorisme qui peut stimuler, chez le lecteur, une série d'associations qui entretiennent la polysémie.

Ces procédés, pris séparément, ne font pas la poésie. C'est leur réunion qui la révèle dans sa vraie nature. Est-ce que pour autant la poésie est un genre littéraire à part entière, qui se distinguerait, par exemple, du roman, de la nouvelle, de la tragédie, de la comédie etc.? Non, répond Todorov, car les genres sont établis à partir des différences qui caractérisent chacun d'eux. Or, la poésie est fondée sur les ressemblances et, de ce fait, il convient de la situer au-dessus de tous les genres et c'est pourquoi elle est présente dans tous les genres mais aussi dans la nature, le geste, la danse, la peinture, l'architecture, la sculpture, la musique, etc. On rencontre également la poésie sans le vers dans l'oeuvre de Baudelaire et de Rimbaud, références tant de la poésie française que de la poésie moderne.

Avant de faire le point sur la poésie sans le vers, Todorov évoque d'abord les travaux de Suzanne Bernard sur les poèmes en prose de Baudelaire. Elle a dégagé les caractéristiques de la poésie à partir de la construction oxymoronique du titre. Celui-ci réunit, en effet, deux termes contraires: le poème et la prose. Il s'ensuit que dans chaque poème de Baudelaire il y a la rencontre d'un principe et de son contraire tels que le bonheur et le malheur, la nuit et le jour, la terre et le ciel, etc. Donc, pour S. Bernard, le poème est marqué positivement alors que la prose est marquée négativement. Mais qu'est-ce qu'il y a de poétique dans le poème? S. Bernard retient l'idée de l'unité du poème: c'est un tout complexe dont les éléments sont solidaires les uns des autres. Ce trait, présent dans n'importe quel texte, est renforcé par celui de l'intemporalité. L'histoire, propre à d'autres discours, se trouve ici abolie par deux procédés, à savoir la répétition et l'incohérence. Voilà pourquoi la chronologie se dérobe en faveur d'une discontinuité qui justifie l'incohérence textuelle de sorte que les poèmes paraissent sauter d'une idée à une autre sans transition logique.

Puis, Todorov en vient à spécifier lui-même la poésie sans le vers de Baudelaire. Il y remarque la thématique de la dualité du contraste et de l'opposition, qui prend la forme de trois figures:

- l'in vraisemblable qui coupe les attaches du discours poétique avec le réel, d'où son autonomie et son intransitivité.
- l'ambivalence qui joue avec les catégories de l'être et du paraître des choses.
- l'antithèse qui fait place aux termes contraires.

Voyons, à présent, le cas de Rimbaud qui a, lui aussi, écrit des poèmes en prose. Todorov constate immédiatement qu'au lieu d'employer des métaphores comme Baudelaire, il recourt à la métonymie. Toujours est-il que la caractéristique principale de sa poésie est le refus de la représentativité par la non prise en compte du caractère signifiant et transitif du langage. C'est ce qui fait dire à Todorov qu'il fait de la littérature présentative, obtenue par les moyens suivants:

- il ne nomme pas franchement les choses; il les suggère par le truchement de leurs propriétés constitutives.
- il construit des phrases agrammaticales auxquelles il est difficile d'attribuer un sens. Cela force le lecteur à chercher la signification, non des phrases mais des mots. Il encombre son poème de personnages si bien que chaque personnage cité en dernier lieu fait, tout de suite, oublier tous les autres et plonge ainsi le lecteur dans une atmosphère d'irréalité.
- il emploie des oxymorons et des phrases contradictoires.
- il brouille les procédés habituels de l'énonciation
- il choisit les termes génériques et abstraits au lieu des vocables spécifiques et concrets.
- il recourt aux quantificateurs universels.

Tous ces procédés transforment le poème en un texte devinette. Il est important de constater, à la suite de Todorov, que tout, dans les poèmes de Rimbaud, contribue à la destruction du langage ordinaire pour l'éloigner, au maximum, de la réalité sensible. Il en résulte que l'intemporalité, dite caractéristique de la poésie par B.Suzanne, n'est rien d'autre que la conséquence de la non représentation.

Ces efforts pour nettement distinguer la prose de la poésie cache mal l'inquiétude de certains qui s'interrogent sur la place problématique, dans tout cela, de la prose poétique et des poèmes en prose. On sait que la soumission, durant l'âge classique, de la bourgeoisie à l'aristocratie est corollaire de la soumission de la prose à la poésie. Or, le triomphe de la bourgeoisie sur l'aristocratie, au XVIII<sup>e</sup> siècle, a entraîné la poétisation de la prose, « créant la prose poétique des *Rêveries* et de Chateaubriand, recherche savante d'accord et de clausules (...), jeu de cadences allant jusqu'à inclure des vers »<sup>19</sup>. C'est une prose rythmée qui privilégie le style et qui recherche les procédés poétiques qui conduisent à l'extase.

Cette prose poétique n'a rien à voir ou presque avec le poème en prose, un genre nouveau créé par un second mouvement de défiance, non envers la poésie comme le premier mais envers la versification. L'idée de cette défiance est née au XIX<sup>e</sup> siècle avec les traducteurs romantiques qui ont remarqué, avec pertinence, que les poèmes anglais et allemands traduits en français ne perdaient pas grand-chose de leur poéticité. C'est ce dernier mouvement qui a

rallié des poètes aussi talentueux que A. Bertrand, Baudelaire, Mallarmé, Max Jacob, Eluard, qui ne se souciaient plus des contraintes formelles propres au vers.

J.Cohen, de sa chaire de linguiste, en a fait une analyse structurale. Il rappelle que tout langage s'analyse en signifiant et signifié et que la poésie doit concerner les deux niveaux. Les caractères du niveau phonique définissent le vers et la versification. Le niveau sémantique n'est pas moins dépourvu de traits poétiques. D'où trois types de poèmes :

- les poèmes en prose qui exploitent le niveau sémantique du langage, tels Les chants de Maldoror ou Une saison en enfer.
- les poèmes phoniques, appelés péjorativement prose versifiée, qui mobilisent uniquement les ressources phoniques du langage (rime et mètre) : aucune œuvre importante n'a été produite sous cette catégorie.
- la poésie intégrale qui accorde la même importance à ces deux dimensions du langage et qui a engendré les meilleurs poèmes de la production poétique française, à l'instar de

La légende des siècles et Les Fleurs du Mal.

J. Cohen oppose ces trois types de poèmes comme un seul bloc à la prose intégrale qui n'est pas de la poésie et qui correspondrait au langage le plus lâche.

Avant de conclure, il convient de souligner que la mère, dans le récit de Colette, n'est pas dans l'erreur quand elle traite sa fille de folle. Voici, à l'appui, un relevé des termes propres à qualifier la poésie, effectué en 1966 par le groupe Mû, à l'issue de ses recherches sur le langage poétique : « 'abus' (Valéry), 'viol' (J.Cohen), 'scandale' (R.Barthes), 'anomalie' (T.Todorov), 'folie' (Aragon), « déviation' (L.Spitzer), 'infraction' (M.Thiry), 'subversion' (J.Peytard). Quoi qu'on dise, le discours sur la poésie est interminable. Pourtant, elle est là, à jamais belle et rebelle, séduisante et résistante, presque indifférente aux charges qu'on lui livre.

### Références bibliographiques

- <sup>1</sup> R. Barthes, Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques, Editions du Seuil, 1953 et 1972, p.33
- <sup>2</sup> R.Barthes, Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques, Editions du seuil, 1953 et 1972, p.37
- <sup>3</sup> Idem
- <sup>4</sup> Idem
- <sup>5</sup> Nadine Toursel et Jacques Vassevière, Littérature : Textes théoriques et critiques, Editions Nathan, 1994, p.186
- <sup>6</sup> J-P. Sartre, Qu'est-ce que la littérature ? Editions Gallimard, 1948, p.11
- <sup>7</sup> Idem, p.28
- <sup>8</sup> E. Benveniste, Problèmes de linguistique générale, 2, Editions Gallimard, 1974, p. 58
- <sup>9</sup> G. Mounin, Clefs pour la linguistique, Editions Seghers, Paris, 1968, 1971, p.42
- <sup>10</sup> Idem, p. 43
- <sup>11</sup> Nadine Toursel et Jacques Vassevière, Littérature : Textes théoriques et critiques, Editions Nathan, 1994, p.10
- <sup>12</sup> R Fayolle, La critique, Editions Armand Colin, Paris, 1978, p.15
- <sup>13</sup> Jean-Michel Adam, Linguistique et discours littéraire, Editions Librairie Larousse, Paris, 1976, p.30
- <sup>14</sup> Jean-Michel Adam, Linguistique et discours littéraire, Editions Librairie Larousse, Paris, 1976, p.32
- <sup>15</sup> Idem
- <sup>16</sup> Idem, p.31
- <sup>17</sup> Idem, p.34
- <sup>18</sup> Idem, p. 31
- <sup>19</sup> Ouvrage collectif, Grammaire Larousse du français contemporain, Editions Larousse, 1972, p.466