

Prace Polonistyczne, seria LXXXI, 2026

ISSN 0079-4791; e-ISSN 2450-9353

<https://doi.org/10.26485/PP/2026/81/1>

Data otrzymania: 30.04.2024

Daty recenzji: (1) 20.05.2024 / (2) 2.07.2024

Data akceptacji: 2.07.2024



Michel Brix

UNIVERSITÉ DE NAMUR / ACADEMIE ROYALE DE BELGIQUE

KILKA UWAG O POEMACIE PROZĄ LUB POEMAT PROZĄ JAKO LITERACKI MIRAŻ

QUELQUES REMARQUES SUR LE POÈME EN PROSE. LE POÈME EN PROSE : UN MIRAGE LITTÉRAIRE ?

SOME REMARKS ON THE PROSE POEM: THE PROSE POEM – A LITERARY MIRAGE?

(streszczenie)

W niniejszym artykule omówiona zostanie historia poematu prozą we Francji od XIV wieku po wiek XIX. W tradycji francuskiej porowatość granic oddzielających prozę od wiersza otworzyła niezliczone możliwości poruszania się między tymi dwoma formalnymi kategoriami, jakie stanowią proza i poezja. Choć dzieło *Télémaque* [Przygody Telemacha] (1699) Fénelona jest już określane jako „poezja prozą”, autor artykułu chciałby się dowiedzieć, dlaczego od 1869 roku, kiedy ukazał się *Le Spleen de Paris* [Paryski splin] Baudelaire’a, oksymoroniczne wyrażenie „poemat prozą” zaczęło określać gatunek literacki sam w sobie i dlaczego „poezja prozą” zaczęła zajmować centralne miejsce w twórczości literackiej od końca XIX wieku. W tekście postawione zostaje także pytanie, dlaczego poemat prozą jest niemal niemożliwy do zdefiniowania. Artykuł sugeruje kilka odpowiedzi na te pytania w odniesieniu do literatury francuskiej.

SŁOWA KLUCZOWE

Literatura francuska; poemat prozą; tradycja; gatunek literacki; historia gatunku; XIX wiek

Michel Brix – prof., Université de Namur, Faculté de philosophie et lettres, Département de langues et littératures, Rue de Bruxelles 61, 5000 Namur / Académie royale de Belgique, Belgique, e-mail: michel.brix@unamur.be

(résumé)

Dans l'article nous tenons à évoquer l'histoire du poème en prose, en France, depuis le XIV^e siècle. Dans la tradition française, la porosité des limites séparant la prose et les vers a ouvert d'innombrables passerelles entre ces deux catégories formelles. On parle déjà de « poésie en prose » à propos du *Télémaque* (1699) de Fénelon, par exemple. Cependant, on voudrait savoir pourquoi la formule oxymorique « poème en prose » se met, à partir de 1869 – année qui voit la publication du *Spleen de Paris* de Baudelaire –, à désigner un genre littéraire à part entière. Pourquoi la « poésie en prose » occupe-t-elle une place centrale dans la création littéraire, à partir de la fin du XIX^e siècle ? Nous posons aussi dans cet article la question : pourquoi le poème en prose est-il presque impossible à définir ? En retraçant l'histoire du poème en prose dans la littérature française, le présent article suggère quelques réponses à ces questions.

MOTS-CLÉS

Littérature française ; poème en prose ; tradition ; genre littéraire ; histoire du genre ; XIX^e siècle

(abstract)

The first section of the article discusses the history of the prose poem in France since the fourteenth century. In the French tradition, the porosity of the boundaries separating prose and verse has helped build countless bridges between these two formal categories. Although François Fénelon's 1699 *Télémaque* [The Adventures of Telemachus] has already been described as "poetry in prose", the question arises as to why, beginning in 1869 – the year when Baudelaire's *Le Spleen de Paris* [Paris Spleen] was published – the oxymoronic expression "prose poem" came to describe a literary genre in its own right, and why "prose poetry" began to occupy a central place in literary production from the late nineteenth century onward. The article also asks: Why is the prose poem almost impossible to define? By tracing the history of the prose poem in French literature, this article offers some answers to these questions.

KEYWORDS

French literature; prose poem; tradition; literary genre; history of the genre; nineteenth century

KILKA UWAG O POEMACIE PROZĄ LUB POEMAT PROZĄ JAKO LITERACKI MIRAŻ

Dlaczego wszystkie dzieła literackie nie są napisane prozą? I czemu służą wersy oraz metrum? Tylko specjalista od epoki średniowiecza nie miałby problemu z odpowiedzią na tego typu pytania, gdyż w okresie starofrancuskim (tj. od końca XI wieku) większość dzieł literackich była pisana wierszem; towarzyszyła im także partytura. Trubadurzy i truwerzy tworzyli zarówno tekst, jak i muzykę; podobnie w publicznych recytacjach skandowano *chansons de geste*, a konieczność recytatywu oznaczała podzielenie epickiego dzieła na ciąg wersów – wszystkich wymawianych w podobny sposób.

Warto odnotować jednak, że związek między tekstem a muzyką, który charakteryzował wczesną literaturę, stopniowo słabł w wieku XIII i został całkowicie zatracony w XIV wieku. W 1392 roku – jest to kluczowa data dla historii literatury francuskiej – poeta z Szampanii, Eustachy Deschamps napisał pierwszą *Art poétique* [Sztukę poetycką] w języku francuskim, znaną jako *Art de dictier et de fere chansons, balades, virelais et rondeaulx* [Sztuka dyktowania i tworzenia piosenek, ballad, rond i korowodów] (Deschamps 1891). Wzmianka w tym tytule o balladach i rondach przypomina o muzycznych korzeniach poezji francuskiej (bal, taneczny krąg). Autor rozprawy zaleca jednak uwolnienie się od owych początków; zauważa, że coraz więcej tekstów poetyckich pozbawionych jest akompaniamentu muzycznego i – daleki od sprzeciwiania się takiemu rozwojowi formy – promuje ją, rozważając rozróżnienie między muzyką wiersza (czyli muzyką naturalną) z jednej strony a muzyką głosu i instrumentów (czyli muzyką sztuczną) z drugiej. Poezja byłaby zatem „muzyką”, która mogłaby zaistnieć bez wsparcia śpiewu czy instrumentów. Pragnienia Deschamps'a spełniły się, gdyż pod koniec XIV wieku poezja odcięła się od wszelkich akompaniamentów i pozostawiła tekst samemu sobie. Poeci zrezygnowali ze śpiewania swoich wierszy, aby nie sprawiać wrażenia, że chcą „obniżyć poezję do menestrelu, do skrzypiec i do fletów”, jak powiedział Barthélemy Aneau, autor *Quintil Horatien* [Pentastych Horacjański] z 1550 roku (Buffard-Moret 2006: 29). Od tego momentu akompaniament muzyczny postrzegano jako udogodnienie, mające na celu zdobycie przychylności publiczności, ale nie był on potrzebny utalentowanym poetom, którzy mieli pełne zaufanie do swych zdolności wykorzystywania „naturalnej muzyki” języka i uważali muzykę wokalną oraz instrumentalną za środek, do którego uciekali się autorzy chcący ukryć przeciętność swoich wierszy.

W ten sposób, za Eustachym Deschampsem, utrwaliło się przekonanie, że rozróżnienie między prozą a poezją nie opiera się na fakcie, iż utworowi poetyckiemu towarzyszy partytura, ale na znacznie mniej precyzyjnych kryteriach

odnoszących się do układu tekstu na stronie, gdzie istnieje albo ciągły tekst, albo ciąg możliwych do wyodrębnienia segmentów, z których każdy rozpoczyna się od nowej linii. Znaczy to tyle, że granica między tymi dwiema kategoriami formalnymi staje się dość porowata. I każdy może doświadczyć tego, co zauważył już Cyceon w swoim dziele *Orator* [Mówca] w 46 roku p.n.e.: „pewne wiersze nieśpiewane podobne są do niewiązanej mowy [w teatrze często trudno jest stwierdzić, czy słyszy się wiersz, czy prozę, gdy nie ma się przed sobą tekstu]. Najlepiej się to okazuje u najznakomitszych poetów, których Grecy lirykami zowią, a których wiersze bez śpiewu niczem się prawie od nagiej prozy nie różnią” (Cyceon 1873: 55). Na poparcie swej opinii łaciński pisarz zacytował następnie wersety poety Enniusza i zauważył:

[...] jeżeli fletnista nie przybędzie mu na pomoc, [wiersz Enniusza] brzmi zupełnie jak niezwiązana mowa. Wiersze sześciomiarowe, którymi komedye piszą, tak są poziome dla podobieństwa do potocznej rozmowy, że w nich zaledwie ślad dźwięku muzycznego i wierszowania dostrzedz można [...] (Cyceon 1873: 55)

Wielu francuskich pisarzy eksperymentowało z taką porowatością gatunków między wierszem a prozą na długo przed XIX wiekiem. Weźmy choćby *Sonet en prose* [Sonet prozą] napisany przez poetę Pierre’a de Loudun, sieur des Aigaliers, z 1598 roku. Tekst wizualnie przypominał regularny sonet, ale początkowo, jak przyznał sam autor, był dziełem prozatorskim (Peureux 2009: 13). Na początku XVIII wieku Houdar de La Motte w swoich *Réflexions sur le vers* [Refleksje na temat wersetu] przełożył pierwszą wierszową scenę *Mithridate* [Mitrydates] Racine’a na prozę. Poza kilkoma zmianami (głównie dotyczącymi inwersji i rymów), adaptacja ta zdawała się, jak wyjaśnia krytyk, „potwierdzać brak jakichkolwiek większych różnic między wierszem a prozą” (Leroy 2001: 6)¹. Nic więc dziwnego, że głównie pod koniec XIX i na początku XX wieku pisarze zwracali uwagę na owe podobieństwa przy każdej okazji. I tak np. Apollinaire opublikował wolny wiersz pt. *Maison des Morts* [Dom Umarłych], który najpierw wydał jako opowiadanie prozą zatytułowane *L’Obituaire* [Nekrolog] (Apollinaire 1913), przechodząc do wiersza za każdym razem, gdy dochodził do końca całości gramatycznej. Podobnie lubili zacierać granice Saint-Pol-Roux i Pierre Reverdy, uniemożliwiając rozróżnienie między prozą a wierszem przez podanie czytelnikom do przeczytania identycznego tekstu, kolejno: wierszem, a następnie prozą, lub – jeszcze lepiej – prezentując teksty prozatorskie złożone z bardzo krótkich akapitów, o długości mniejszej niż linijka. Z kolei inni poeci decydowali się na użycie wiersza wolnego zajmującego całą szerokość strony. Również w tym przy-

¹ Prozatorską adaptację pierwszej sceny *Mitrydatesa* Racine’a dokonaną przez Houdara de La Motte’a można znaleźć w IV tomie jego *Dzieł* (de La Motte 1754).

padku i pod warunkiem, że wersy nie zaczynają się od dużej litery rozróżnienie między prozą a poezją stawało się niemożliwe. Paul Fort np. wpadł na pomysł prezentowania tekstów prozatorskich, z których wszystkie były w rzeczywistości... regularnymi wersami wiersza (Buffard-Moret 2010: 12). Oto więc okazuje się, że można wersyfikować własną prozę, tak jak Houdar de La Motte prozaizował wiersze Racine'a.

Sporo uwagi poświęcono również wersom tworzonym w kontekście mesjaniistycznym i religijnym przez Adama Mickiewicza w *Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego* (Mickiewicz 1832) i przez Félicité de Lamennais w *Paroles d'un croyant* [Słowa wieszczu] (de Lamennais 1834). Wersom tym mogą odpowiadać, u Paula Claudela lub Léopolda Senghora, jednostki liczące od dwóch do czterech linijek (Michel Butor starał się uniemożliwić rozstrzygnięcie, czy niektóre z jego tekstów składają się z krótkich akapitów, czy poetyckich wersów [Aquiën 2001: 865–866]), ale także liczące nawet stronę (np. u Saint-John Perse'a w dziesiątej pieśni *Anabase* [Anabaza] [Perse 1924]). W tych warunkach cała powieść może zostać określona jako poemat prozą; niejaki Matthieu Messagier zdecydował tak w 1990 roku, kiedy nazwał wierszem dzieło *Orant poème* [Orant poemat] – długą narrację prozą liczącą osiemset stron (Messagier 1990).

Musimy również pamiętać o niejasności otaczającej ówczesne terminy „poezja” i „wiersz”. Bardzo wcześnie przyzwyczailiśmy się do używania tych słów w odniesieniu do tekstów prozatorskich, które wywołują u czytelników pewne „efekty” przypisywane zazwyczaj tekstom wierszowanym. W czasach klasycznych idealistyczne powieści Honorégo d'Urfé i Madeleine de Scudéry, *La Princesse de Clèves* [Księżna de Clève] Madame de La Fayette (de La Fayette 1678) i *Télémaque* [Przygody Telemacha] Fénelona (Fénelon 1699) były już określane jako poematy prozą. Tak więc, słowo „poezja” od dawna używane jest w dwóch różnych znaczeniach. Pierwsze odnosi się do tekstów pisanych wierszem, drugie przywołuje cechy zwykle spotykane w tych wierszowanych tekstach: rytm, liczbę i wszystko, co nadaje językowi cechy rytmu melodii, harmonii – skandowanie, miara, kadencja, falowanie, dźwięczność, aliteracja itp. – które to, nawet jeśli nie są nierozzerwalnie związane z wersyfikacją i metryką, stanowią jednak część tego, co Roman Jakobson nazwał „funkcją poetycką”. Taka polisemia otwiera drzwi do pomieszania rozumienia poezji jako sztuki komponowania tekstów wierszem oraz wszystkiego, co uczestniczy w poetyckiej funkcji języka, która może przejawiać się również w tekstach prozatorskich. Fénelon zauważył, że „całe Pismo Świąte jest pełne poezji w miejscach, w których nie ma śladu wersyfikacji” (Fénelon 1997: 1155). To pomieszanie dwóch znaczeń, które nie do końca się pokrywają, pozwala np. powiedzieć o autorze piszącym wierszem, że nie jest poetą i odwrotnie: o autorze piszącym prozą – że jest poetą. Ważne jednak, by

zdać sobie sprawę, że w tym samym zdaniu przechodzimy od jednego znaczenia słowa „poezja” do drugiego.

Literacki gatunek elokwencji (politycznej lub religijnej) lepiej niż jakikolwiek inny pokazuje przepuszczalną naturę demarkacji, którą chcielibyśmy nakreślić między prozą a wierszem, a czasem nawet całkowitą niemożność jasnego określenia tych granic. Nawet jeśli poezja nie jest odgórnie pisana po to, by ją śpiewać, wielu autorów, np. Malherbe, Wolter, de Vigny, de Gourmont i inni (Brix 2014: 40) twierdziło jednak, że jest ona przeznaczona do deklamowania. Ale tak samo dzieje się z prozą! Czasami wprowadza się rozróżnienie między prozą a poezją, argumentując, że ta pierwsza nie powinna być zrytmizowana. Przykład krasomówstwa pokazuje, że teza ta jest fałszywa, a retoryka stanowi punkt przecięcia między poezją a prozą. „O straszliwa nocy! o nocy okropna!, w której znagła jak trzask piorunu rozległa się ta wieść niespodziana: Księżna umiera! Księżna nie żyje!” (Bossuet 1838: 68), „Paryż oburzony! Paryż złamany! Paryż umęczony! Ale Paryż wyzwolony” (de Gaulle 1944). Skąd wiadomo, kiedy słyszy się te słowa, czy zostały one wypowiedziane wierszem czy prozą? Ów „efekt” zwykle przypisuje się poezji. Można jednak sądzić, że ani Bossuet, ani de Gaulle nie czytali bądź nie improwizowali wiersza na określonej okazji. Tę niepewność można było również znaleźć wśród słuchaczy zgromadzonych w salonie pani Récamier w latach 1844–1845, aby usłyszeć przyszłe dzieło *Mémoires d'outre-tombe* [Pamiętnik zza grobu] Chateaubrianda (de Chateaubriand 1991). Miara, liczba i kadencja tekstu sprawiały, że owa przynależność przenosiła się z prozy na wiersz.

Proza oratorska wytwarza „efekty” przypisywane wierszowi bez uciekania się do niego, a w niektórych przypadkach słysząc konkretny fragment, nie sposób zdecydować, czy tekst jest prozą, czy poezją. W swoim *Essai sur l'origine des connaissances humaines* [O pochodzeniu poznania ludzkiego] z 1746 roku Condillac mówi o poezji i elokwencji: „Zresztą te dwie sztuki mieszają się czasem tak bardzo, że nie sposób już ich rozróżnić” (de Condillac 2002: 311). Właśnie to zjawisko bez wątpienia doprowadziło Stéphane’a Mallarmégo do stwierdzenia, że w literaturze wszystko jest wierszem: „[...] forma zwana wierszem jest po prostu sama w sobie literaturą; [...] wiersz istnieje, gdy tylko dykcja zostanie zaakcentowana [...]” (Mallarmé 2003: 205). Tak więc, w odpowiedzi na ankietę Jules’a Hureta, *Enquête sur l'évolution littéraire* [Ankieta o ewolucji literackiej], Mallarmé wyjaśnia, że proza nie istnieje w literaturze, a nawet w języku, ponieważ wszystko jest wersem:

Wers jest wszędzie w języku, gdzie jest rytm [...]. W gatunku zwanym prozą istnieją wersy, czasem godne podziwu, o wszystkich rytmach. Ale prawda jest taka, że nie ma

czegoś takiego jak proza: jest alfabet, a potem są linie, mniej lub bardziej ciasno związane, mniej lub bardziej rozproszone. Ilekroć podejmowany jest wysiłek stylistyczny, mamy do czynienia z wersyfikacją (Mallarmé 2003: 698).

Innym przejawem tego niedookreślenia może być fakt, że gatunki istnieją w obu kategoriach formalnych, po obu stronach iluzorycznej linii demarkacyjnej, którą chcielibyśmy narysować. Istnieją komedie wierszem i komedie prozą, tragedie wierszem i tragedie prozą, pastorałki wierszem i pastorałki prozą (Brix 2014: 14). I, jak przypomina nam Chateaubriand, Arystoteles przewidywał, że epos może być wierszem lub prozą² (de Chateaubriand 1969: 37–38). Wreszcie, Sainte-Beuve, odnosząc się do tekstów, które składają się na dzieło *Gaspard de la Nuit* [Nocny Kacper] (Bertrand 1842) Aloysiusa Bertranda, mówił o „balladach w prozie” jako o „syntagmie”, która może być niespotykana, ale w żadnym wypadku nie jest aberracyjna³ (Brix 2014: 32, 53). Bliski związek między wierszem a prozą sugerują również pod koniec XVIII wieku francuscy tłumacze zagranicznych wierszy, np. *Nights-thoughts* [Noce] angielskiego pisarza Edwarda Younga (Young 1750), którzy wybrali prozę, ale mimo to starali się przywrócić rytm i kadencję oryginałów w tekstach docelowych. Stąd termin „poematy prozą” spontanicznie przypisywany tym francuskim adaptacjom.

Czy miały zatem one (owe francuskie adaptacje i „poematy prozą”) jeszcze jakikolwiek sens, skoro przypisywane im „efekty” mogły być generowane również przez prozę, a w szczególności przez dyskurs „oratorski”, tj. przez krasomówstwo lub kaznodziejstwo? Po co, mimo wszystko, nadal pisać wierszem ze wszystkimi ograniczeniami, jakich wymaga ten rodzaj kompozycji? Wolter odparłby, że trzeba naśladować starożytnych, których arcydzieła pisane były wierszem; nie mógł znieść, gdy współcześni mu mówili o „poezji prozą”, a nawet gorzej – o „eposie prozą”, w przypadku *Telemacha*. I czy nie ma innego uzasadnienia dla utrzymania wiersza niż obowiązek „naśladowania” starożytnych przez współczesnych klasyków? W średniowieczu wersyfikacja nie odpowiadała tylko konieczności śpiewania wersów, ale także – konieczności ich zapamiętywania. W swym *Petit traité de poésie française* [Małym traktacie o poezji francuskiej] Théodore de Banville wskazuje, że tym, co czyni tekst poetycki wyjątkowym, jest nie tylko to, że zawiera on piękne części, ale przede wszystkim to, że części te są „ostatecznie określone” i „nie można niczego w nich zmienić” (de Banville 1872: 6). Trzech głównych dziewiętnastowiecznych poetów złożyło podobne oświadczenia. Oto Hugo twierdzi, że „Optyczna forma myśli” (Hugo 1995: 336),

² Por. przedmowę do pierwszego i drugiego wydania tego dzieła.

³ Zauważmy również, że w zbiorze *Les Nuits d'hiver* [Zimowe noce] Henry Murger opisuje swoje poematy prozą jako „ballady” (Murger 1861).

czyli wiersz „sprawia, że każde słowo staje się święte i że to, co powiedział poeta, pozostaje na długo żywe w pamięci słuchacza” (Hugo 1995: 336–337), Gautier natomiast, – że: „Nieelastyczna forma wiersza, którego pojedyncza sylaba nie może zostać zakłócona bez całkowitego zniszczenia jego harmonii, głębiej zapisuje się w pamięci i znacznie lepiej zachowuje to, co zostało mu powierzone”⁴ (Gautier 1880: 212) i ostatecznie de Nerval orzeka, że w poezji słowa „zapisują się w umyśle” (de Nerval 1993: 579). Jeśli poeci podejmują się często niewdzięcznego zadania dostosowania swoich słów do reguł metrycznych, robią tak dlatego, że chcą, aby czytelnicy z łatwością zapamiętali nie tylko to, co powiedzieli, ale także dokładne określenia, których użyli. Znana czytelnikom metryka wiersza jest warunkiem wstępnym, aby mogli oni zaadaptować tekst tak, jak został wypowiedziany lub opublikowany, w najdrobniejszych szczegółach. Z drugiej strony, trudniej wyobrazić sobie fragment prozy, w którym nie da się niczego dodać, zmodyfikować ani odjąć, w którym nie da się powiedzieć tego samego innymi słowami i w którym każde ze słów użytych przez autora „zapisuje się w umyśle na zawsze”, jak pisał de Nerval (1993: 579). Zawłaszczenie tekstu jest misją niemożliwą, jeśli autor zrezygnował z przełożenia go na wiersz. Takie spostrzeżenie poczynił Catulle Mendès, autor raportu pt. *Rapport à M. le ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900* [Raport dla pana Ministra Edukacji i Sztuk Pięknych na temat francuskiego ruchu poetyckiego w latach 1876–1900], w czasie gdy wiersze prozą i wiersz wolny zyskiwały na popularności, Mendès ubolewał, że te formy znacznie utrudniają, jeśli nie uniemożliwiają, zapamiętanie i ustne przyswojenie tekstu. Pozostawiały one publiczność na progu dzieł, bez możliwości uczynienia ich własnymi: „Poeta [...] śpiewał swój wiersz zgodnie ze swoim snem i oddechem; ale my, od których nie można oczekiwać, że będą mieli absolutnie taki sam sen i taki sam oddech jak on, czy znajdziemy miarę jego nieokreślonego wiersza?” (*Rapport à M. le ministre* 1902: 158).

To raport Mendès’a, opublikowany w 1902 roku, skłania nas do bliższego przyjrzenia się tzw. stworzeniu poematu prozą i wiersza wolnego, często przedstawianych przez historyków literatury jako nowe formy, które pojawiły się w drugiej połowie XIX wieku. Jak widać na pokazanych przykładach, w rzeczywistości nie było nic nowego w tych pojęciach w owym czasie. Od końca średniowiecza pisarze byli świadomi niepewności podziału na prozę i poezję oraz istnienia form hybrydowych, takich jak poemat prozą i „wers mieszany”. Uderzający w tym kontekście jest wpływ pośmiertnej publikacji *Spleen de Paris* [Paryski

⁴ Por. Gautier 1842 (częściowy przedruk artykułu *Critique littéraire. Macédoine de poètes* [Krytyka literacka. Macedonka poetów], „Chronique de Paris”, 3 lipca 1836); patrz także Gautier 1880: 209–215.

splin] Charles'a Baudelaire'a z 1869 roku, która została natychmiast uczczona przez tzw. Republikę Literacką jako ważne wydarzenie, postrzegane nie tylko w kategoriach wyzwolenia, ale nawet bardziej jako kulminacja historii poezji. Jak możemy wyjaśnić ten fenomen?

W ostatnich latach XVIII wieku *Les Confessions* [Wyznania] Jeana-Jacques'a Rousseau (Rousseau 2025 [1782]) wstrząsnęły środowiskiem literackim, zasiewając ziarno rewolucji kopernikańskiej. Zamknęły one symbolicznie okres klasyczny naznaczony wyciszonym ego auktorialnym, umieszczając je w centrum dyskursu literackiego i zachęcając wszystkich pisarzy do poszukiwania sposobów i środków prezentacji własnej osobowości w pismach. W ten sposób, po dwóch stuleciach zdominowanych przez zasady i dogmaty klasycznej mimesis, szybko zaczęliśmy je potępiać i celebrować w literaturze kult oryginalności oraz spontaniczności. W tym nowym paradygmacie stało się oczywistym, że nie jest już możliwe utrzymanie zasad rządzących ekspresją literacką w epoce klasycznej. Kolejne zmiany zachodzą w XIX wieku, kiedy Victor Hugo, a następnie Paul Verlaine, dają przykład formalnej elastyczności, pozwalając wierszowi, jak to ujął Hugo, „wszystko wypowiedzieć” (Hugo 1995: 336). Wysiłki te okazywały się jednak bezużyteczne, gdy tylko tzw. wynalazek wiersza prozą i wiersza wolnego narzucił swoją obecność. Hugo i Verlaine zalecali złagodzenie zasad, a nie ich zniesienie. Ale czy nie będzie sprzecznością chęć narzucenia jakiegokolwiek rodzaju dyscypliny, nawet złagodzonej, pisarzom, których zadaniem jest pomóc czytelnikowi uchwycić szczególne cechy ich „ja”? Czy w ogóle można sobie wyobrazić, w takim kontekście krytyki literackiej, obronę trwałości poetyckiej tradycji? Czy musimy przypominać, w jaki sposób Rousseau postrzegał różne tradycje, intelektualne bądź formalne? Można odnieść wrażenie, że formy poematu prozą i wiersza wolnego miały się pojawić jako ukoronowanie blisko dziesięciu wieków francuskiej poezji, w czasie których paradygmat oryginalności usiłował znaleźć sobie miejsce, choć istniał przez długi czas w sposób podziemny, bo tłumiony czy wręcz tłamszony przez opinię i opór „oficjalnych” krytyków. W realistycznym modelu estetycznym zilustrowanym w *Wyznaniach* Rousseau wszystko, co przypomina o ograniczeniach odziedziczonych z przeszłości skazane jest na potępienie. Konieczności zmian sugerowane przez Hugo i Verlaine'a okazały się zatem niewystarczające, by pozostawić miejsce dla poematu prozą i wiersza wolnego. Zgodnie z nowym modelem, każde formalne ograniczenie, nawet minimalne, musiało być zwalczane i eliminowane, ponieważ mogło uniemożliwić poetom osiągnięcie ich celu wyrażenia siebie w pełnej wolności. Do każdego pisarza należy zatem poszukiwanie i odnajdywanie własnych rytmów, akcentów, metryki, retoryki i języka, w sposób suwerenny i bez napotykania jakichkolwiek przeszkód formalnych. „Każdemu według potrzeb, czyt. własnej poezji” – wiersze

prozą i wolne wiersze stają się właściwymi formami poezji pojmowanej jako zmienny instrument, osobista klawiatura zaprojektowana do nadawania rytmu „ja”, ujawniania go, wyrażania i „sylabizowania” (Kahn 1902: 84). Jak powiedział Mallarmé w odpowiedzi na ankietę Jules’a Hureta, „każdy poeta [będzie], w swoim własnym kęcie, grał na flecie wszystkie własne melodie, które lubi” (Mallarmé 2003: 697). Powołaniem każdego pisarza jest więc wymyślanie poezji na nowo, tworzenie własnymi rękami instrumentu zdolnego przetłumaczyć wewnętrzną pieśń, dostosowaną wyłącznie do potrzeb autora.

Oto więc, w kontekście, w którym przede wszystkim ważne jest odkrycie specyficznych cech osobowości, umysłu, mózgu, możemy również dostrzec korzyści płynące z gatunku poematu prozą, w którym tekst czyta się w stanie poprzedzającym jakąkolwiek prozodię lub retorykę. Ewentualne szkodliwe operacje narzucania formy w identyczny sposób wszystkim pisarzom wykazują zatem tendencję do wymazywania osobliwości i zapewniania, że wszystkie teksty wyglądają w ostateczności tak samo. Dzieje się dokładnie przeciwnie – celem przemiany formy jest zaferowanie możliwie najwierniejszego, natychmiastowego i precyzyjnego świadectwa tego, co dzieje się w głowie pisarza, zwłaszcza w czasie, który poświęca on na tworzenie literatury. Nic więc dziwnego, że kilka lat po publikacji *Paryskiego splinu* pojawiła się technika narracyjna, która ma wiele wspólnego z poematem prozą. Oto „stream of consciousness”, strumień świadomości, „werbalny automatyzm”, czy też „monolog wewnętrzny” – proces polegający na śledzeniu i jak najdokładniejszym odzwierciedlaniu emocji i myśli postaci. Zapoczątkowany w powieści Édouarda Dujardina *Les Lauriers sont coupés* [*Wawrzyny już ścięto*] (Dujardin 1888), strumień świadomości „stream of consciousness”, sytuuje czytelnika w głowie narratora i przez to każdy czytelnik może utożsamić się z autorem. Ta technika monologu wewnętrznego, oferując pozornie surowy, natychmiastowy opis doznań, daje – podobnie jak poemat prozą – wrażenie kontaktu ze słowem, które jest wymyślane w miarę jego powstawania, by odzwierciedlić stany umysłu owego „ja” trzymającego pióro⁵.

Zatem „każdemu jego własna poezja”. Współczesna estetyka oczekuje od artystów, a w szczególności od pisarzy, zaskakiwania, demonstrowania swojej oryginalności, przeciwstawiania się tradycji. Wychodząc z takich założeń, możemy zauważyć – co nie powinno dziwić – że krytycy i historycy literatury, którzy badali zjawisko poematu prozą, nie zdołali go zdefiniować, a typologie, jakie odważyli

⁵ Warto zauważyć, że dwa lata przed opublikowaniem tego utworu Dujardin przyczynił się niejako do „wynalezienia” wiersza wolnego – wynalazku, który był również postrzegany jako decydujący krok naprzód, ułatwiający pisarzowi wyrażenie swojego „ja”. W ten sposób, wyzwoliwszy się z dotychczasowych reguł, poezja umożliwiła powieści poczynienie postępów w przywracaniu wewnętrznego „ja” tak dokładnie, jak to tylko możliwe.

się zaproponować, zostały obalone. Trudno nie zgodzić się z Louisem Aragonem, który zauważył, że nie ma sposobu, by „rozdzielić odizolowany kawałek prozy od poematu prozą wyobrazonego jako taki”⁶ (Aragon 1947: 169). Po *Paryskim spleźnie* określenie „poemat prozą” zaczęło obejmować bardzo zróżnicowane praktyki, a wszyscy ci, którzy próbowali wyznaczyć granice gatunku i ograniczyć formułę do konkretnych tekstów albo ponieśli porażkę, albo – jeśli nie zaprzeczali sami sobie – ich opinie stawały się łatwo podważalne przez następców. W 1917 roku Max Jacob próbował określić cechy tematyczne poematu prozą, ale doprowadziły go one do stwierdzenia, że ani utwory Baudelaire’a, ani Mallarmégo nie stanowią dobrego przykładu tego gatunku. W oczach Jacoba poemat prozą nigdy nie jest tekstem narracyjnym ani demonstracyjnym, w przeciwnym razie nie ma nic, co odróżniałoby go od formy bajki prozą⁷ (Jacob 1945: 19–24). Późniejsze próby zdefiniowania poematu prozą w XX wieku nie były bardziej przekonujące. Po ostrożnym wskazaniu, że poemat prozą „niepokoi nas swoim polimorfizmem” (Bernard 1959: 9), Suzanne Bernard postanowiła wyodrębnić szereg cech, które miałyby go definiować: ponadczasowość, organiczna jedność (poemat stanowiłby zamkniętą całość), bezinteresowność (poemat nie miałby celu demonstracyjnego ani narracyjnego) i zwięzłość (nie byłoby dygresji ani wyjaśnień) (Bernard 1959: 14–15). Wnioski te zdają się pomijać fakt, że sama autorka poświęca sporo miejsca w swej książce pieśniom *Les Chants de Maldoror* [Pieśni Maldorora] (Lautréamont 1869), że Baudelaire uważa dzieło *Eureka* Edgara Allana Poe’a (Poe 1848) za poemat prozą, a *Le Centaure* [Centaury] (de Guérin 1944a [1840]) i *La Bacchante* [Bachantka] (de Guérin 1944b [1861]) Maurice’a de Guérin są, według specjalistów, jednymi z kanonicznych przykładów poematu prozą. Z kolei Henri Morier zidentyfikował sześć charakterystycznych cech poematu prozą: harmonię, mieszanie gatunków, liczbę, ruch, wolność i idealizację (Morier 1975: 860). Nie odniósł jednak większego sukcesu niż Suzanne Bernard w nakłonieniu krytyków do przyjęcia jego własnej koncepcji poematu prozą. Nie mógł powstrzymać np. Dominique’a Combe’a w *Poésie et récit. Une autre rhétorique des genres* [Poezja i opowiadanie. Inna retoryka gatunków] przed stwierdzeniem (w szczególności wbrew wnioskowi Jacoba i Bernard), że poemat prozą „godzi poetyckość i narracyjność”, a zatem trudno go odróżnić od baśni lub literackiej opowieści (Combe 1989: 97, 105). Można odnieść wrażenie, że gdyby krytyk poprzestał na stwierdzeniu, iż jedynym kryterium wyróżniającym poemat prozą jest bycie... prozą, pisarz pośpiesznie opublikowałby sonet w wierszu regularnym

⁶ Parafraza z Delas, Filliolet 1973: 167.

⁷ Według Maxa Jacoba, „przypowieści Baudelaire’a i Mallarmégo” są dobrą ilustracją gatunku bajki prozą.

pod tytułem „poemat prozą”⁸. Możliwe byłoby również reprodukowanie rysunku lub fotografii pod tym samym ogólnym tytułem, gdyby jakiś krytyk zechciał oświadczyć, że kryterium rozpoznania wiersza prozą opiera się na prostym fakcie: poemat prozą jest przedstawieniem tekstu.

Ostatecznie wydaje się, że jakakolwiek próba krytyki staje się bezcelowa, zwłaszcza odkąd Paul Claudel nadał wersowi szlachectwo. Jeśli poeta posługuje się wersami, tworzy wprawdzie teksty wierszem wolnym, lecz równie zasadnie można je kwalifikować jako „poematy prozą” (każdy werset funkcjonuje tu jako odpowiednik akapitu), a nawet jako „powieści” bądź „opowiadania”, jeśli utwór ma charakter krótki. W rzeczywistości, w obliczu braku wskazówek stanowiących o osobności tekstu czy to pod względem formy, czy treści, krytycy mogą obecnie polegać na jednym i tylko jednym kryterium: całkowicie arbitralnym wyborze, wyrażonym przez samego autora. To autor wskazuje, czy tekst, który mamy przed sobą, jest poematem prozą, ponieważ sam zdecydował się go tak nazwać, rezygnując z innych możliwych nazw, które również pozostawały dla niego dostępne⁹. Wskazanie rodzajowe nie odwołuje się już więc do zewnętrznego autorytetu krytycznego, jak w epoce klasycznej. To sam pisarz „kategoryzuje” swoje dzieło, a czytelnik nie może przewidzieć autorskiej decyzji. Niewielkie dochodzenie, które w niniejszym artykule zostało przeprowadzone w kwestii poematu prozą zdaje się sugerować, że w nowoczesnym uporządkowaniu gatunków wzmianka o obranej formie literackiej u progu tworzenia dzieła jest *in fine* integralną częścią fikcji, tzn. autoportretu autora.

⁸ Dodajmy, że Mallarmé napisał wiersz zatytułowany *Prose (pour des Esseintes)* [Proza (dla des Esseintes)]; tytuł ten wykorzystuje fakt, że Kościół katolicki używał słowa „proza” na określenie niektórych hymnów w swojej liturgii. Por. Mallarmé 1926.

⁹ To dlatego panuje zamieszanie np. wokół tekstów prozatorskich Rimbauda. Wiele krytyków przyzwyczało się klasyfikować *Une saison en enfer* [Sezon w piekle] (Rimbaud 1873) i *Illuminations* [Iluminacje] (Rimbaud 1866) jako zbiory poematów prozą, ale należy zauważyć, że sam autor nigdy nie używa tej formuły, zwłaszcza w listach, w których mówi o tych dwóch dziełach. To Paul Verlaine i Ernest Delahaye utożsamiali *Sezon w piekle* oraz *Iluminacje* z poematami prozą, przy czym Delahaye posunął się nawet do stwierdzenia, że słyszał, jak Rimbaud używał tego terminu, choć oczywiście nie był w stanie tego udowodnić. Istnieją jednak powody, by się wahać, zwłaszcza że niektórzy komentatorzy przyznają, iż istnieje niewielkie podobieństwo między tekstami, które składają się na dwa zbiory Rimbauda, a tymi, które pojawiają się w *Paryskim splinie*: „Autor *Iluminacji* jest niewątpliwie spadkobiercą Baudelaire’a [...], ale trudno byłoby znaleźć prekursorski przykład nieciągłości *Iluminacji* w prozie Baudelaire’a” (Guyaux 1991: 50). Co więcej, nie jest pewne, czy oddajemy sprawiedliwość nie tylko intencjom Rimbauda, ale nawet prawdzie historycznej, czyniąc go naśladowcą Baudelaire’a. Autor *Sezonu w piekle* nigdy bowiem nie określił własnych tekstów jako coś innego niż „ułamki prozy”, a tym bardziej niechętnie przyjałby, że jest potomkiem Baudelaire’a, ponieważ krytykował swojego wybitnego starszego kolegę za zbytnią nieśmiałość w literaturze i tworzenie „drobnych złośliwych form [...] «strzał», które z trudem mogą być wymierzone w cokolwiek innego niż poemat prozą”, podczas gdy „wynałazki nieznanego wymagają nowych form” (Rimbaud 2009: 370, 348).

QUELQUES REMARQUES SUR LE POÈME EN PROSE. LE POÈME EN PROSE : UN MIRAGE LITTÉRAIRE ?

Pourquoi les écrits littéraires ne sont-ils pas tous rédigés en prose ? À quoi servent les vers et la métrique ? Confronté à de telles questions, seul un spécialiste du Moyen Âge n'aurait aucun mal à proposer une réponse : à l'époque de l'ancien français (c'est-à-dire à partir de la fin du XI^e siècle), la plupart des ouvrages littéraires étaient rédigés en vers, parce qu'ils étaient accompagnés d'une partition : le trouvère composait un texte *et* une musique ; de même, dans les récitations publiques, les chansons de geste étaient scandées, et les nécessités de cette scansion impliquaient de partager l'œuvre épique en une succession de vers, tous prononcés de façon analogue.

On note cependant que pareil lien entre texte et musique, qui caractérise la littérature des origines, s'est progressivement relâché, au XIII^e siècle, puis s'est perdu au XIV^e. L'année 1393, date essentielle dans l'histoire des lettres françaises, voit la rédaction, par le poète champenois Eustache Deschamps, d'un « Art poétique », le premier en français, connu sous le titre *Art de dictier et de fere chansons, balades, virelais et rondeaux* (Deschamps 1891). La mention des ballades et des rondeaux, dans ce titre, rappelle le souvenir des origines musicales de la poésie française (bal, ronde). Mais l'auteur recommande de s'émanciper de ces origines ; il prend acte que de plus en plus de textes poétiques se trouvent dépourvus d'accompagnement musical, et, loin de combattre pareille évolution, il la promeut, en formulant des considérations sur la distinction à opérer entre la musique du vers (ou musique naturelle), d'une part, et d'autre part la musique de la voix et des instruments (ou musique artificielle) ; la poésie serait une « musique » pouvant exister sans le secours du chant ou des instruments. Deschamps fut entendu : à la fin du XIV^e siècle, la poésie se sépare de tout accompagnement et laisse le texte subsister seul, – les poètes renonçant à voir leurs vers chantés, pour ne pas apparaître comme voulant « *abaisser la Poésie à la ménestrierie, violerie et flageolerie* », selon les termes de Barthélemy Aneau, auteur du *Quintil Horatien*, en 1550 (Buffard-Moret 2006 : 29). L'accompagnement musical est dès lors regardé comme une facilité, propre à se concilier la vogue du public, mais dont n'a pas besoin le poète de talent, qui a pleine confiance dans sa capacité à exploiter la « musique naturelle » du langage et regarde la musique de la voix et des instruments comme l'expédient auquel recourent les auteurs qui veulent masquer la médiocrité de leurs vers.

Ainsi, après Eustache Deschamps s'impose l'idée que la distinction prose/poésie ne tient pas au fait que l'ouvrage poétique est accompagné d'une partition, mais à des critères beaucoup plus imprécis, tenant à la disposition du texte sur

la page (où se présente soit un texte continu, soit une succession de segments isolables, ponctués chacun par un passage à la ligne). Autant dire que la frontière devient tout à fait poreuse entre ces deux catégories formelles. Et tout un chacun peut faire l'expérience alors de ce que Cicéron notait déjà dans son *Orator* (46 a.c.n.) : « certains vers ressemblent, quand on ne les chante pas, à la prose même [au théâtre, il est souvent difficile de savoir, quand on n'a pas le texte sous les yeux, si on entend des vers ou de la prose]. C'est ce qu'on remarque surtout dans les plus distingués de ces poètes que les Grecs nomment lyriques ; leur versification, dépouillée du chant, n'est presque plus qu'une simple prose ». (Cicéron 1840 : 141–143). L'écrivain latin citait ensuite, toujours à l'appui de ses propos, des vers du poète Ennius, et observait :

Sans l'accompagnement de la flûte, cela [les vers d'Ennius] ressemblerait à de la prose. Quant aux vers iambiques qu'on emploie pour la comédie, ils sont d'un ton si peu élevé, à cause de leur ressemblance avec le discours familier, qu'à peine y aperçoit-on quelque trace de nombre et de versification [...] (Cicéron 1840 : 143)

Beaucoup d'écrivains français vont jouer avec cette porosité vers/prose, bien avant le XIX^e siècle. Ainsi, le « Sonnet en prose » composé par le poète Pierre de Loudun, sieur des Aigaliers, en 1598 : ce texte rappelait visuellement un sonnet régulier, mais constituait au départ, et de l'aveu même de l'auteur, un ouvrage en prose (Peureux 2009 : 13). Au début du XVIII^e siècle, Houdar de La Motte s'avisa, dans ses « Réflexions sur le vers », de mettre en prose la première scène en vers du *Mithridate* de Racine : à quelques modifications près (qui concernaient essentiellement l'inversion et la rime), cette adaptation paraissait bien, explique le critique, « confirmer l'absence de différences importantes entre vers et prose »¹ (Leroy 2001 : 36). Mais sans surprise, c'est surtout à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle que les écrivains font ressortir en toute occasion ces ressemblances. On voit par exemple Apollinaire republier en vers libres un récit (*L'Obituaire*) qu'il avait tout d'abord fait paraître sous forme de conte en prose, en allant à la ligne chaque fois qu'il arrivait au bout d'une unité grammaticale. De même, Saint-Pol-Roux et Pierre Reverdy se sont eux aussi « amusés » à brouiller les repères et à rendre impossible la distinction entre prose et vers, en donnant à lire un texte identique, successivement sous forme de vers puis de prose, ou – mieux encore – en présentant des textes en prose composés de paragraphes réduits à des alinéas très brefs, de moins d'une ligne. D'autres poètes choisirent d'utiliser des vers libres qui occupent toute la largeur de la page : dans ce cas également, et à la condition que les vers ne commencent pas par une majuscule, la distinction prose/poésie

¹ On peut lire l'adaptation en prose de la première scène de *Mithridate* de Racine par Houdar de La Motte au tome IV des *Œuvres* de celui-ci (1754 : 397–398).

devient impossible. Paul Fort, lui, imagina de présenter des textes en prose composés de propositions... qui étaient toutes en fait des vers réguliers (Buffard-Moret 2010 : 12). En effet, il s'avère que l'on peut versifier sa propre prose, exactement comme Houdar de La Motte « défaisait » les vers de Racine. On a beaucoup joué aussi avec le verset – créé dans un contexte messianique et religieux par Adam Mickiewicz dans *Le Livre de la nation et des pèlerins polonais* (Mickiewicz 1832) et Félicité de Lamennais dans *Paroles d'un croyant* (de Lamennais 1834) – et qui peut correspondre, chez Paul Claudel ou Léopold Senghor, à des unités de deux à quatre lignes (Michel Butor a essayé qu'on ne puisse décider si certains de ses textes étaient composés de paragraphes courts ou de versets poétiques [Aquién 2001 : 865–866]), mais aussi à des ensembles allant jusqu'à une page, par exemple chez Saint-John Perse, dans le dixième chant d'*Anabase* (Perse 1924). On voit, dans ces conditions, qu'un roman entier peut être désigné comme un poème en prose, comme le montre Matthieu Messagier qui a franchi ce pas, en 1990, en intitulant *Orant poème* (Messagier 1990) un long récit de huit cents pages, en prose.

Il faut tenir compte aussi du flou qui entoure les termes mêmes de « poésie » et de « poème ». Très tôt, on a pris l'habitude d'utiliser ces mots pour évoquer des textes en prose qui produisent chez les lecteurs certains des « effets » que l'on attribue généralement aux textes en vers. À l'époque classique, on entend déjà parler des romans idéalistes d'Honoré d'Urfé et de Madeleine de Scudéry, de *La Princesse de Clèves* (de La Fayette 1678) ou encore du *Télémaque* (Fénelon 1699) de Fénelon comme de « poèmes en prose ». Le mot « poésie » est depuis longtemps, en effet, employé avec deux sens différents : le premier renvoie à des textes rédigés en vers ; le second évoque les caractères que l'on retrouve habituellement dans ces textes en vers (le rythme, le nombre [*i. e.*, en stylistique, tout ce qui est de nature à conférer à la langue des qualités de rythme, de mélodie, d'harmonie], la scansion, la mesure, la cadence, les ondulations, la sonorité, les allitérations, etc.) et qui – même s'ils ne sont pas indissolublement liés à la versification et à la métrique – participent néanmoins de ce que Roman Jakobson a appelé la « fonction poétique ». Une telle polysémie ouvre la porte à une confusion entre la poésie entendue comme l'art de composer des textes en vers, d'une part, et de l'autre tout ce qui participe de la fonction poétique du langage, – laquelle peut également se manifester dans des textes en prose. Ainsi Fénelon indique que « [t]oute l'Écriture est pleine de poésie dans les endroits même où l'on ne trouve aucune trace de versification » (Fénelon 1997 : 1155). Cette confusion entre deux significations qui ne se recouvrent pas exactement permet de dire, par exemple, d'un auteur qui fait des vers qu'il n'est pas poète, et à l'inverse d'un auteur qui écrit en prose qu'il est poète. Mais il faut bien

voir qu'on passe, à l'intérieur d'une même phrase, d'une signification du mot « poésie » à l'autre.

Le genre littéraire de l'éloquence (politique, ou religieuse) montre, mieux que tout autre, le caractère perméable de la délimitation que l'on voudrait tracer entre la prose et l'écriture en vers, voire parfois l'impossibilité de repérer clairement les frontières entre ces deux catégories formelles. Même si la poésie n'est plus faite pour être chantée, beaucoup d'auteurs, comme Malherbe, Voltaire, de Vigny, de Gourmont, etc. (Brix 2014 : 40) ont cependant affirmé qu'elle était faite pour être déclamée. Mais la prose aussi ! On distingue parfois la prose et la poésie en arguant que la première est censée ne pas avoir de rythme : l'exemple de l'éloquence montre que cette thèse est fautive, et que la rhétorique constitue au contraire un point d'intersection de la poésie et de la prose. « Ô nuit désastreuse ! ô nuit effroyable, où retentit tout à coup, comme un éclat de tonnerre, cette étonnante nouvelle : Madame se meurt, Madame est morte ! » (Bossuet 1815 : 62), « Paris outragé ! Paris brisé ! Paris martyrisé ! Mais Paris libéré. » (de Gaulle 1944). Comment savoir, lorsque l'on entend ces paroles, s'il s'agit d'un texte en vers ou d'un texte en prose ? L'« effet » est celui qu'on attribue d'ordinaire à la poésie, mais il est légitime de penser que ni Bossuet ni de Gaulle ne lisaient ou n'improvisaient, pour l'occasion, des vers. Cette incertitude devait se rencontrer également chez les auditeurs réunis dans le salon de Mme Récamier, en 1844–1845, pour entendre les futures *Mémoires d'outre-tombe* (de Chateaubriand 1849), puisque la mesure, le nombre et la cadence apparentaient la prose de Chateaubriand à des vers.

La prose oratoire produit, sans recourir aux vers, les « effets » attribués à ceux-ci, et dans certains cas il est impossible, en entendant tel ou tel passage d'un texte, de décider s'il s'agit de prose ou de poésie. Dans son *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (de Condillac 1746), Condillac affirme, à propos de la poésie et de l'éloquence, que « ces deux arts se confondent quelquefois si fort, qu'il n'est plus possible de les distinguer » (de Condillac 1792 : 307). C'est ce phénomène qui a sans doute fait dire à Mallarmé qu'en littérature, tout était vers : « [...] la forme appelée vers est simplement elle-même la littérature ; [...] vers il y a sitôt que s'accroît la diction, [...] » (Mallarmé 2003 : 205). Ainsi, en réponse à l'enquête de Jules Huret intitulée *Enquête sur l'évolution littéraire*, Mallarmé explique que la prose n'existe pas en littérature, voire dans le langage, parce que tout y est vers :

Le vers est partout dans la langue où il y a rythme, [...]. Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes. Mais en vérité, il n'y a pas de prose : il y a l'alphabet et puis des vers plus ou moins serrés, plus ou moins diffus. Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification (Mallarmé 2003 : 698).

Une autre manifestation de ce flottement est offerte par le constat que des genres existent dans les deux catégories formelles, de part et d'autre de l'illusoire ligne de démarcation que l'on voudrait tracer. Il y a des comédies en vers et des comédies en prose, des tragédies en vers et des tragédies en prose, des pastorales en vers et des pastorales en prose (Brix 2014 : 14). Et comme le rappelle Chateaubriand, Aristote avait prévu que l'épopée pût être en vers ou en prose² (de Chateaubriand 1969 : 37–38). Enfin, Sainte-Beuve avait parlé, à propos des textes composant le *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand (Bertrand 1842), de « ballades en prose », syntagme inédit, peut-être, mais qui n'a rien d'aberrant³ (Brix 2014 : 32, 53). L'étroite parenté vers/prose est suggérée aussi, à la fin du XVIII^e siècle, par les traducteurs français de poèmes étrangers (les *Nuits* de l'écrivain anglais Edouard Young [Young 1750], par exemple), lesquels traducteurs optaient pour la prose mais s'efforçaient cependant de restituer, dans les textes d'arrivée, le rythme et les cadences des originaux. D'où la qualification de « poèmes en prose » spontanément attribuée à ces adaptations, françaises.

Dans le droit fil des précédentes remarques, il est donc permis de s'interroger : pourquoi les vers n'ont-ils pas progressivement disparu, après la rupture du lien poésie/musique, à l'époque du moyen français ? Avaient-ils encore une quelconque utilité, si les « effets » qu'on leur attribue pouvaient être engendrés aussi par la prose, et notamment par le discours « oratoire », c'est-à-dire par l'éloquence ou la prédication ? Pourquoi continuer malgré tout à faire des vers, avec toutes les contraintes que ce type de composition nécessite ? Voltaire rétorquerait ici qu'il fallait imiter les Anciens, dont les chefs-d'œuvre sont écrits en vers (Voltaire ne supportait pas, au reste, d'entendre ses contemporains parler de « poésie en prose », voire – pire encore – d'« épopée en prose », dans le cas de *Télémaque*). Mais ne peut-on invoquer autre chose – qui justifierait le maintien de l'écriture en vers – que ce devoir incombant aux classiques modernes d'« imiter » les Anciens ? Au Moyen Âge, la versification ne correspondait pas seulement à l'impératif de chanter les vers, mais également à celui de les mémoriser. Dans son *Petit traité de poésie française*, Théodore de Banville indique que ce qui fait la spécificité d'un texte poétique, ce n'est pas seulement qu'il contienne des parties belles, mais c'est surtout que ces parties soient « définitives » et qu'« il soit impossible [d'y] rien changer » (de Banville 1872 : 6). Trois poètes importants du XIX^e siècle ont tenu des propos similaires. C'est en effet ce que confirme Hugo : « Forme optique de la pensée », le vers « rend chaque mot sacré, et fait que ce qu'a dit le poète se retrouve longtemps après encore debout dans la mémoire de l'auditeur »

² Voir la préface de la première et de la deuxième édition des *Martyrs*.

³ À noter aussi que dans son recueil *Les Nuits d'hiver* (Murger : 1861), Henry Murger qualifie ses poèmes en prose de « ballades ».

(Hugo 1985 : 28–30) ; Gautier, lui, déclare que : « La forme inflexible du vers, dont on ne peut déranger une seule syllabe sans en détruire complètement l'harmonie, se grav[e] plus profondément dans les mémoires et conserv[e] beaucoup mieux ce qu'on lui confi[e]⁴ » (Gautier 1880 : 212) ; quant à Nerval, il affirme qu' en poésie les mots « se gravent ineffaçablement dans l'esprit » (de Nerval 1993 : 579). Si les poètes s'imposent la tâche, souvent ingrate, de travailler leurs propos pour les adapter à des règles métriques, c'est qu'ils ont pour projet que le lecteur mémorise aisément non seulement ce qu'ils ont dit, mais aussi les termes exacts qu'ils ont utilisés. La métrique, familière aux lecteurs, est la condition pour que ceux-ci s'approprient le texte tel qu'il a été prononcé, ou publié, dans ses moindres détails. On imagine plus difficilement, à l'inverse, un passage en prose où il soit impossible de rien ajouter, modifier ou retrancher, où il soit impossible de dire la même chose en d'autres termes, enfin où chacun des mots utilisés par l'auteur « se grave ineffaçablement dans l'esprit », comme écrit Nerval (de Nerval 1993 : 579). L'appropriation d'un texte tient de la mission impossible si l'auteur a renoncé à le mettre en vers. C'est ce que fait d'ailleurs observer, à l'époque où s'est imposée la pratique du poème en prose et des vers libres, Catulle Mendès, auteur du *Rapport à M. le ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts sur le Mouvement poétique français de 1867 à 1900* : Mendès regrette que ces formes, qui rendent beaucoup plus ardue, voire impossible, la mémorisation et l'appropriation orale du texte, laissent le public sur le seuil des œuvres, sans possibilité de les faire siennes : « Le poète [...] a chanté son vers selon son rêve et son haleine ; mais nous, de qui l'on ne peut exiger que nous ayons absolument le même rêve et la même haleine que lui, retrouverons-nous la mesure de son vers indéfini ? » (*Rapport à M. le ministre* 1902 : 158).

Ce rapport de Mendès, publié en 1902, nous conduit à évoquer maintenant, de façon plus précise, la « création » du poème en prose et des vers libres, souvent présentés par les historiens de la littérature comme des formes nouvelles qui seraient apparues pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle. On a vu que ces notions n'avaient en fait, à pareille époque, plus rien d'inédit. Depuis la fin du Moyen Âge, les écrivains se sont montrés conscients de la précarité du partage prose/poésie et de l'existence de formes hybrides, comme le poème en prose ou comme les « vers mêlés ». Ce qui frappe, dans ce contexte, c'est plutôt le retentissement de la publication posthume, en 1869, du *Spleen de Paris* de Baudelaire, qui se vit immédiatement célébré par la « République des Lettres » comme un événement majeur, assimilé non seulement à une libération, mais plus

⁴ Voir Gautier 1842 (reprise partielle de l'article *Critique littéraire. Macédoine de poètes*. [In:] « Chronique de Paris », 3 juillet 1836) ; voir aussi Gautier 1880 : 209–215.

encore à l'aboutissement même de l'histoire de la poésie. Comment expliquer ce phénomène ?

Au cours des dernières années du XVIII^e siècle, *Les Confessions* de Rousseau avaient bouleversé le champ littéraire, en y semant les germes d'une révolution copernicienne. *Les Confessions* refermaient la période classique, marquée par la « sourdine » du Moi auctorial, mettaient ce Moi au centre du discours littéraire et incitaient tous les écrivains à chercher les voies et moyens pour mettre en scène leur propre personnalité dans leurs écrits. Ainsi, après deux siècles où dominaient les règles et le dogme de l'imitation, on en vient rapidement à condamner ces notions et, au contraire, à célébrer en littérature le culte de l'originalité et de la spontanéité. Et, dans ce nouveau paradigme, on voit bien qu'il n'est plus possible de conserver les règles qui encadraient l'expression littéraire à l'époque classique. Ainsi Hugo, puis Verlaine, s'emploient au XIX^e siècle à montrer l'exemple d'assouplissements formels, pour permettre au vers, selon la formule de Hugo, de « tout dire » (Hugo 1995 : 336). Mais ces efforts se révélèrent caducs dès que s'imposa la prétendue invention du poème en prose et des vers libres. Hugo et Verlaine recommandaient d'atténuer les règles, non de les supprimer. Mais n'est-il pas contradictoire de vouloir imposer une quelconque discipline, même adoucie, à des écrivains qui ont pour tâche de faire appréhender par le lecteur les caractères singuliers de leur Moi ? Est-il même seulement envisageable, dans un tel contexte critique, de défendre la persistance d'une tradition poétique ? Faut-il d'ailleurs rappeler en quels termes Rousseau considérait les traditions, qu'elles soient intellectuelles ou formelles ? On a ainsi le sentiment que les formes du poème en prose et des vers libres *devaient* apparaître comme le couronnement de près de dix siècles de poésie française, pendant lesquels avait cherché à s'imposer – longtemps de façon souterraine, car brimé voire étouffé par les avis et les résistances d'une critique « officielle » – le paradigme de l'originalité. En régime réaliste (*i. e.* le modèle esthétique illustré dans *Les Confessions* de Rousseau), tout ce qui rappelle une contrainte héritée du passé ne peut que se trouver cloué au pilori. Les aménagements suggérés par Hugo et par Verlaine *devaient* donc se révéler insuffisants, pour laisser toute la place aux formes du poème en prose et des vers libres. Selon ce nouveau modèle, toute contrainte formelle, si minime soit-elle, doit être combattue et éradiquée, car elle est de nature à empêcher les poètes de parvenir à leur but, – se dire en toute liberté. Il revient donc à chaque écrivain de chercher et de trouver, pour lui-même, de façon souveraine – et sans rencontrer d'entrave formelle d'aucune sorte –, ses rythmes, ses accents, sa métrique, sa rhétorique, sa langue. « À chacun sa poésie » : poème en prose et vers libres deviennent les formes idoines d'une poésie conçue comme un instrument variable, un clavier personnel destiné à mettre en rythme le « je », à le révéler,

l'exprimer, le « syllabiser » (Kahn 1902 : 84) (le mot est de Gustave Kahn, un des « inventeurs » des vers libres). Comme dit Mallarmé dans sa réponse à Jules Huret dans *Enquête sur l'évolution littéraire*, « chaque poète [va], dans son coin, jouer sur une flûte, bien à lui, les airs qu'il lui plaît » (Mallarmé 2003 : 697). Tout écrivain a ainsi pour vocation de réinventer la poésie, de fabriquer de ses mains un instrument apte à traduire sa propre chanson intérieure et qui ne conviendra qu'à ses seuls besoins.

Dans ce contexte où il convient avant tout de découvrir les caractères spécifiques d'une personnalité, d'un esprit, d'un cerveau, on voit aussi le bénéfice apporté par le poème en prose, qui donne à lire un texte dans un état antérieur à toute prosodie ou rhétorique, – opérations « nuisibles », en régime moderne, puisqu'elles s'imposent de façon identique à tous les écrivains et tendent donc à gommer les singularités et à faire en sorte que les textes finissent tous par se ressembler. Il faut au contraire proposer le témoignage le plus fidèle, le plus immédiat et le plus précis possible de ce qui se passe dans la tête d'un écrivain, notamment pendant les moments qu'il consacre à la création littéraire. Rien d'étonnant, dans cette perspective, à noter l'apparition, quelques années après la publication du *Spleen de Paris*, d'une technique narrative qui entretient de nombreux points communs avec le poème en prose, à savoir le « *stream of consciousness* », ou « courant de conscience », ou « automatisme verbal », ou encore « monologue intérieur », – procédé qui consiste à épouser et à refléter au plus près les émois et les pensées d'un personnage. Inauguré par le roman *Les Lauriers sont coupés* d'Édouard Dujardin (Dujardin 1888), le *stream of consciousness* installe le lecteur dans la tête d'un narrateur qu'il est tentant, pour tout lecteur, d'identifier à l'auteur lui-même : cette technique de monologue intérieur, en offrant le compte rendu apparemment brut, immédiat, des sensations donne – à l'instar du poème en prose – l'impression d'une parole qui s'invente au fur et à mesure qu'elle est produite, pour refléter les états d'âme du Moi qui tient la plume⁵.

« À chacun sa poésie ». L'esthétique moderne attend des artistes, et des écrivains en particulier, qu'ils surprennent, qu'ils attestent leur originalité, qu'ils prennent le contrepied de toute tradition. En partant de ces prémisses, on observe – mais on ne s'en étonnera pas – que les critiques et les historiens de la littérature qui se sont penchés sur le phénomène du poème en prose ont tous échoué à le définir, et ont vu réfuter les typologies qu'ils s'étaient risqués à proposer. Il est difficile de démentir Louis Aragon, qui a noté qu'aucun élément ne permet « de

⁵ Il est intéressant de noter que, deux ans avant de publier *Les Lauriers sont coupés*, Dujardin avait contribué à l'« invention » des vers libres – invention qui fut elle aussi regardée comme une avancée décisive, facilitant l'expression par l'écrivain de son Moi. Ainsi, après s'être elle-même « libérée », la poésie permettait au roman de progresser à son tour pour restituer au plus près l'intériorité du Moi.

reconnaître un morceau de prose isolé [...] d'un poème en prose imaginé tel »⁶ (Aragon 1947 : 169). Après *Le Spleen de Paris*, l'étiquette « poème en prose » s'est mise à recouvrir des pratiques très disparates, et tous ceux qui ont essayé de fixer les limites du genre et de circonscrire la formule à des textes précis ont échoué ou – quand ils ne se sont pas contredits eux-mêmes – ont été facilement récusés par leurs successeurs. En 1917, Max Jacob a tenté de déterminer les caractères thématiques du poème en prose, mais ceux-ci le conduisent à affirmer que ni Baudelaire ni Mallarmé n'ont illustré ce genre. Aux yeux de Max Jacob, le poème en prose n'est jamais un texte narratif ou démonstratif, sinon rien ne le distingue de la fable en prose !⁷ (Jacob 1945 : 19–24). Les tentatives ultérieures pour définir le poème en prose, au XX^e siècle, n'ont pas davantage convaincu. Après avoir cependant pris la précaution de souligner que le poème en prose « nous déconcerte par son polymorphisme » (Bernard 1959 : 9), Suzanne Bernard s'emploie à isoler une série de caractères qui le définiraient : l'intemporalité, l'unité organique (il constituerait un tout fermé), la gratuité (il n'aurait aucune fin démonstrative ou narrative) et la brièveté (on n'y trouverait ni digressions ni développements explicatifs) (Bernard 1959 : 14–15). Ces conclusions semblent oublier que l'auteure a elle-même consacré de larges développements, dans son ouvrage, aux *Chants de Maldoror* (Lautréamont 1868), que Baudelaire considère *Eureka* (Poe 1848) d'Edgar Poe comme un poème en prose, enfin que *Le Centaure* (de Guérin 1944a) et *La Bacchante* (de Guérin 1944b) de Maurice de Guérin comptent, selon les spécialistes, au nombre des exemples canoniques du poème en prose. Henri Morier, pour sa part, a isolé six caractères distinctifs du poème en prose : l'harmonie, le mélange des genres, le nombre, le mouvement, la liberté et l'idéalisation (Morier 1975 : 860). Mais, pas plus que Suzanne Bernard, Morier n'a pu faire admettre sa critériologie par la critique, et il n'a pu empêcher, par exemple, Dominique Combe dans son ouvrage *Poésie et récit. Une autre rhétorique des genres* d'affirmer, lui (et à l'encontre notamment des conclusions de Max Jacob et de Suzanne Bernard) que le poème en prose opérerait la « réconciliation du poétique et du narratif » et se distinguerait donc difficilement du conte ou de la nouvelle (Combe 1989 : 97, 105). On a le sentiment que, si un critique se contentait de dire que le seul critère distinctif d'un poème en prose était d'être... en prose, un écrivain se hâterait de publier un sonnet en vers réguliers sous le titre : « poème en prose »⁸. Et il resterait aussi la possibilité de reproduire sous ledit intitulé générique un dessin, ou une photo, si

⁶ D'après Delas, Filliolet 1973 : 167.

⁷ Selon Max Jacob, les « paraboles baudelairiennes et mallarméennes » illustrent bien le genre de la fable en prose.

⁸ Mallarmé est l'auteur d'un poème intitulé *Prose (pour des Esseintes)* ; ce titre exploite le fait que l'Église catholique a utilisé le mot « prose » pour désigner certains hymnes de sa liturgie. Voir Mallarmé 1926.

un critique s'avisait d'indiquer que le critère permettant de reconnaître un poème en prose consiste dans le simple fait qu'il donne à voir du texte.

En fait, il semble bien que tout essai de critériologie soit devenu vain, surtout depuis que Paul Claudel a donné au verset ses lettres de noblesse. Si un poète use de versets, il produit des textes en vers libres, certes, mais on peut tout aussi bien qualifier ces textes de « poèmes en prose » (chaque verset étant assimilé à un paragraphe), voire de « romans » ou de « nouvelles », si l'œuvre est courte. En fait, confrontés à cette absence d'indice discriminant, que ce soit du point de vue de la forme ou du contenu, les critiques ne peuvent plus se fonder que sur un et un seul critère : le choix (tout à fait arbitraire) exprimé par l'auteur lui-même. C'est l'auteur qui indique si le texte qu'il met sous nos yeux est un poème en prose, parce qu'il a fait lui-même le choix de le nommer de la sorte, en renonçant à d'autres appellations possibles, qui s'offraient également à lui⁹. L'indication générique ne fait plus appel à une autorité critique extérieure, comme à l'époque classique. C'est à l'écrivain lui-même que revient la tâche de « catégoriser » son œuvre, et le lecteur ne peut anticiper la décision qui sera prise par l'auteur. La petite enquête que nous venons de mener sur le poème en prose semble nous souffler qu'en régime moderne, la mention du genre littéraire au seuil de l'œuvre, est *in fine* partie intégrante de la fiction, c'est-à-dire de l'auto-portrait que l'auteur nous propose de lui-même.

Cet article a été traduit du français vers le polonais par Dorota Walczak-Delanois et Yoana Ganowski. Artykuł został przetłumaczony z języka francuskiego na język polski przez Dorotę Walczak-Delanois i Yoanę Ganowską.

⁹ C'est pourquoi la confusion règne, par exemple, autour des textes en prose de Rimbaud. De nombreux critiques ont pris l'habitude de ranger *Une saison en enfer* (Rimbaud : 1873) et *Illuminations* (Rimbaud : 1875) parmi les recueils de poèmes en prose, mais il faut cependant noter que l'auteur lui-même n'utilise jamais cette formule, notamment dans les lettres où il parle de ces deux ouvrages. C'est Verlaine et Ernest Delahaye qui assimilèrent *Une saison* et *Illuminations* à des poèmes en prose – Delahaye allant même jusqu'à prétendre, sans pouvoir bien sûr le prouver, qu'il avait entendu la formule dans la bouche de Rimbaud. Il y aurait pourtant matière à hésiter, d'autant que certains commentateurs ont reconnu qu'il n'existe guère de ressemblances entre les textes qui composent les deux recueils rimbaldiens et ceux qui figurent dans *Le Spleen de Paris* : « L'auteur des *Illuminations* est sans doute un héritier de Baudelaire, [...] mais on ne trouverait guère d'exemple précurseur, dans la prose baudelairienne, de la discontinuité des *Illuminations* » (Guyaux 1991 : 50). En outre, il n'est pas sûr que l'on rende justice, non seulement à l'intention de Rimbaud, mais même à la vérité historique, en faisant de celui-ci un continuateur de Baudelaire : l'auteur d'*Une saison en enfer* n'a jamais décrit ses propres textes que comme des « fragments en prose », et il aurait d'autant moins admis de se trouver dans la filiation de Baudelaire qu'il a reproché à son illustre aîné d'avoir été au fond, en littérature, trop timide et d'avoir créé des « formes[s] [...] mesquine[s] » (« flèche » qui ne peut guère viser que le poème en prose), alors que « les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles » (Rimbaud 2009 : 380, 348).

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHIE

Aquien Michèle. 2001. *Verset*. [In:] *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*. Éd. Michel Jarrety. Paris : PUF. P. 865–866.

Aragon Louis. 1947. *Chroniques du Bel canto*. Paris : Skira.

Bandevel Théodore de. 1872. *Petit traité de poésie française*. Paris : A. Le Clère.

Bernard Suzanne. 1959. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris : Nizet.

Bertrand Aloysius. 1842. *Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et Callot*. Angers : David d'Angers.

Brix Michel. 2014. *Poème en prose, vers libres et modernité littéraire*. Paris : Kim .

Buffard-Moret Brigitte. 2006. *La Chanson poétique du XIX  siècle. Origine, statuts et formes*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Buffard-Moret Brigitte. 2010. *Précis de versification*. Paris : Armand Colin.

Bossuet Jacques-Bénigne. 1815. *Oraisons funèbres*. Paris : P. Didot l'Ain  et F. Didot.

Bossuet Jacques-Bénigne. 1838. *Mowy pogr bowe*. Prze . Aleksander Cukrowicz. Kraków : D.E. Friedlein.

Chateaubriand François René de. 1849. *Mémoires d'outre-tombe*. Paris : Penaud frères.

Chateaubriand François René de. 1969. * uvres romanesques et Voyages*.  d. Maurice Regard. T. II. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard.

Chateaubriand François René de. 1991. *Pami tnik zza grobu*. Prze . Joanna Guze. Warszawa : Pa stwowo Wydaownictwo.

Cicéron. 1840. * uvres complètes de Cicéron*. Trad. Alphonse Agnant. T. 5 (*L'Orateur, Les Topiques, Les Partitions oratoires, Des orateurs parfaits*). Paris : Panckoucke.

Combe Dominique. 1989. *Poésie et récit. Une autre rhétorique des genres*. Paris : José Corti.

Condillac Étienne Bonnot de. 1792. * uvres philosophiques de l'abbé de Condillac*. Nouvelle  dition. T. 1. Paris : Parme.

Condillac Étienne Bonnot de. 2002. *O pochodzeniu poznania ludzkiego. Gramatyka*. Prze . Kazimierz Bro czyk. Warszawa : Altaya i De Agostini.

Cyceron Mark Tulliusz. 1873. *Pisma krasomowcze i polityczne*. Prze . Erazm Rykaczewski. Pozna  : Nak ad Biblioteki K rnickiej.

Delas Daniel, Filliolet Jacques. 1973. *Linguistique et poétique*. Paris : Larousse.

Deschamps Eustache. 1891. *Art de dictier et de f re chansons, balades, virelais et rondeaulx* [manuscrit de 1392]. Bibliothèque nationale de France.  d. Gaston Reynaud. Paris : Firmin-Didot.

Dujardin Édouard. 1888. *Les lauriers sont coupés*. Paris : Librairie de la Revue indépendante.

- Fénelon François Salignac de La Mothe.** 1997. *Œuvres*. Éd. Jacques Le Brun. T. 2. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard.
- Gaulle Charles de.** 1944. *Allocution à l'Hôtel de Ville de Paris, le 25 août 1944* [Przemówienie w paryskim ratuszu, 25 sierpnia 1944 r.] [en ligne]. Protocole d'accès : <https://www.charles-de-gaulle.org/wp-content/uploads/2017/03/Discours-de-lHotel-de-Ville-de-Paris.pdf> [01.03.2017]
- Gautier Théophile.** 1842. *Utilité de la poésie*. « Musée des familles », janvier.
- Gautier Théophile.** 1880. *Fusains et eaux-fortes*. Paris : Charpentier.
- Guérin Maurice de.** 1944a [1840]. *Le Centaure*. Paris : J. Haumont.
- Guérin Maurice de.** 1944b [1861]. *La Bacchante*. Paris : J. Haumont.
- Guyaux André.** 1991. *Généalogies du poème en prose rimbaldien*. [In:] André Guyaux. *Duplicités de Rimbaud*. Paris–Genève : Champion-Slatkine.
- Hugo Victor.** 1897. *La préface de « Cromwell » : introduction, texte et notes*. Éd. Maurice Souriau. Paris : Société française d'imprimerie et de librairie.
- Hugo Victor.** 1985. *Œuvres complètes. Critique*. Éd. Jean-Pierre Reynaud. Paris : Robert Laffont.
- Hugo Victor.** 1995. *Przedmowa do dramatu Cromwell*. [In:] *Manifesty Romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*. Red. Alina Kowalczykowa. Przeł. Jerzy Parvi. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN. P. 260–323.
- Jacob Max.** 1945. *Le Cornet à dés*. Éd. Michel Leiris. Paris : Gallimard.
- Kahn Gustave.** 1902. *Symbolistes et décadents*. Paris : L. Vanier.
- La Fayette Madame de.** 1678. *La Princesse de Clèves*. Paris : Claude Barbin.
- La Motte Houdar de.** 1754. *Oeuvres*. T. 4. Paris: Prault l'aîné.
- Lamennais Félicité de.** 1834. *Paroles d'un croyant*. Paris : Eugène Renduel.
- Lautréamont Comte de.** 1869. *Les Chants de Maldoror*. Paris : Albert Croix.
- Leroy Christian.** 2001. *La Poésie en prose française du XVII^e siècle à nos jours. Histoire d'un genre*. Paris : Honoré Champion.
- Mallarmé Stéphane.** 1926. *Prose (pour des Esseintes)*. [In:] *La poésie de Stéphane Mallarmé*. Éd. Albert Thibaudet. Paris : Gallimard. P. 403–416.
- Mallarmé Stéphane.** 2003. *Œuvres complètes*. Éd. Bertrand Marchal. T. 2. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard.
- Messagier Matthieu.** 1990. *Orant poème*. Paris : Bourgeois.
- Mickiewicz Adam.** 1832. *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*. Paryż: A. Pinard.
- Morier Henri.** 1975. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris : PUF.
- Murger Henry.** 1861. *Les Nuits d'hiver*. Paris : M. Lévy.

Nerval Gérard de. 1993. *Œuvres complètes*. Éd. Jean Guillaume, Claude Pichois. T. 3. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard.

Perse Saint-John. 1924. *Anabase*. Paris : Éditions de la Nouvelle Revue française.

Peureux Guillaume. 2009. *La Fabrique du vers*. Paris : Seuil.

Poe Edgar Allan. 1848. *Eureka: A Prose Poem*. New York : George P. Putnam.

Rapport à M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900. 1902. Paris : Imprimerie Nationale.

Rimbaud Arthur. 1866. *Les Illuminations*. Paris : La Vogue.

Rimbaud Arthur. 1873. *Une saison en enfer*. Bruxelles : Alliance typographique.

Rimbaud Arthur. 2009. *Œuvres complètes*. Éd. André Guyaux, Aurélia Cervoni. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard.

Rousseau Jean-Jacques. 2025 [1782]. *Les Confessions*. Éd. Alain Grosrichard. T. 2. Paris : Flammarion.

Young Edward. 1750. *Night-Thoughts. (The Complaint: or, Night-Thoughts on Life, Death, & Immortality)*. London: A. Millar.