

Prace Polonistyczne, seria LXXXI, 2026

ISSN 0079-4791; e-ISSN 2450-9353

<https://doi.org/10.26485/PP/2026/81/9>

Data otrzymania: 30.04.2024

Daty recenzji: (1) 18.08.2024 / (2) 6.09.2024

Data akceptacji: 6.09.2024



Dorota Walczak-Delanois

UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES

POETYCKIE ĆWICZENIA W ZMYŚLOWOŚCI: POÈMES EN PROSE
BERTHE DELÉPINNE (1902–2001)

LES SENS À L'ÉPREUVE : POÈMES EN PROSE
DE BERTHE DELÉPINNE (1902–2001)

POETIC EXERCISES IN SENSUALITY: BERTHE DELÉPINNE
(1902–2001) AND HER POÈMES EN PROSE

(streszczenie)

Twórczość Berthe Delépinne (1902–2001) stanowi nadal teren niezbadany. Jedną z jej ulubionych form ekspresji są poematy prozą, w których nawiązuje do figury obserwatora i Baudelaireowskiego *flâneura*, uruchamiając literacki potencjał zmysłowego poznania. Jej intymny, zminiaturyzowany świat przedstawiony przywodzi także na myśl prozę Brunona Schulza.

SŁOWA KLUCZOWE

Poemat prozą; pamięć; Berthe Delépinne; zmysły; *flâneur*; Charles Baudelaire; liryka języka francuskiego; Bruno Schulz

(résumé)

L'œuvre de Berthe Delépinne (1902–2001) constitue toujours un terrain non examiné. Une de ses formes d'expression privilégiées sont les poèmes en prose, dans lesquels l'auteure

Dorota Walczak-Delanois – professeure ordinaire, Université libre de Bruxelles, Faculté de Lettres, Traduction et Communication, CP 175, Avenue F.D. Roosevelt 50, 1050 Bruxelles, Belgique, <https://orcid.org/0000-0002-6826-7962>, e-mail: dorota.walczak@ulb.be

noue des liens avec la figure de l'observateur, le flâneur de Baudelaire, en activant le potentiel littéraire de la connaissance au travers des sens. Son monde intime en miniature fait penser également à la prose de Bruno Schulz.

MOTS-CLÉS

Poème en prose ; mémoire ; Berthe Delépinne ; sens ; flâneur ; Charles Baudelaire ; lyrique de la langue française ; Bruno Schulz

(abstract)

The oeuvre of Berthe Delépinne (1902–2001) still remains an unexplored territory. One of her favourite forms of expression are prose poems, in which she refers to the figure of an observer and Baudelaire's flâneur, activating the literary potential of sensual cognition. The intimate, miniaturized world depicted in Delépinne's works also brings to mind the prose of Bruno Schulz.

KEYWORDS

Prose poem; memory; Berthe Delépinne; senses; *flâneur*; Charles Baudelaire; French-language lyric poetry; Bruno Schulz

POETYCKIE ĆWICZENIA W ZMYSŁOWOŚCI: POÈMES EN PROSE BERTHE DELÉPINNE (1902–2001)

Zapomniana autorka o wielu talentach

Berthe Marie Cornélie Delépinne, o rodowym nazwisku Capron, urodziła się w 1902 roku w Ixelles (obecnie to dzielnica Brukseli). Jej matka, Mathilde Romanie Vindevogel, prowadziła dom i zajmowała się wychowaniem córek, młodszej Berthe i starszej Julii, późniejszej utalentowanej malarki oraz ilustratorki. Ojciec pisarki, Adolphe Capron, pracował jako kasjer i służący¹. Po wyjściu za mąż za Paula Delépinne'a, a także za sprawą rodzinnych relacji z siostrą i jej

¹ Przełoży się to na społeczne zaangażowanie Berthe Delépinne i serię wierszy, które *en filigrane* podnoszą kwestię różnic społecznych i podziałów między bogatą arystokracją Belgii a zwykłymi obywatelami, zawartych w jej tomie *Le Poète et la ville* [Poeta i miasto] (Delépinne 1958a).

mężem Danielem Van Dammem², Delépinne nawiązuje przyjaźnie z artystami we wpływowych kręgach i twórczych centrach stolicy³. Jej pisarski talent przejawia się zarówno w twórczości prozatorskiej – owocując esejami, studiami naukowymi, monografiami historycznymi i powieściami – jak i w twórczości lirycznej: w wierszach oraz poematach prozą; Delépinne zostaje także autorką książek dla dzieci. Choć jej biogramy w słownikach literackich są nad wyraz skromne, z archiwalnych dokumentów dowiadujemy się, że przez 46 lat pracowała jako redaktorka „L'Éventail”⁴, uczestniczyła w spotkaniach Pen Clubu Belgii i w Biennale Poezji w Knokke-le-Zout oraz piastowała funkcję wiceprezydentki Stowarzyszenia Pisarzy Belgijskich Języka Francuskiego. Korespondowała z licznymi, znanymi autorami literatury belgijskiej, przyjaźniła się także z ówczesnymi elitami Królestwa Belgii.

W 1977 roku Delépinne za całokształt swej pracy literackiej otrzymała nagrodę Bouvier-Parvillez, przyznawaną przez Królewską Akademię Nauk. Jej cała twórczość, niezależnie od rodzaju i gatunku literackiego, zdradza wyjątkowy zmysł obserwacji i charakteryzuje się precyzyjnym doбором słów, elegancją ekspresji oraz szczególną wrażliwością na wizualne piękno. Jako historyczka z wykształcenia i autorka dzieł o królowej Belgii (Delépinne 1954) czy Erazmie z Rotterdamu (Delépinne 1944), przekonuje czytelników swej prozy sprawną analizą dokumentów oraz bogatym opisem pełnym szczegółów; jako autorka wielu literackich fikcji, wciąga czytelnika w porywającą, pełną swady i czaru opowieść, niczym z *Tysiąca i jednej nocy*.

Wśród sześciu tomów poezji Berthe Delépinne aż cztery stanowią poematy prozą i im właśnie poświęcimy w niniejszym artykule więcej uwagi. Do tego literackiego kwartetu dodam także fragmenty małych próz poetyckich z tomu *L'Herbier des Jours* [Zielnik Dni], który sama autorka określała jako zbiór „poèmes en prose” (Delépinne 1963a), oraz niektóre utwory z tomu *Le raconteur d'images* [Opowiadacz obrazów] (Delépinne 1972a), wpisujące się w poetykę poematu prozą uprawianego przez Delépinne. Większość z tych tekstów nawiązuje do figury lirycznej *flâneura* o Baudelaire'owskim rodowodzie i do szczególnie silnie obecnego „ja poetyckiego”. Pierwszy z tomów poematów prozą ukazał się Brukseli

² Syn malarki, Adrienne Bruyère (1868–1947), pisarz, założyciel i kustosz muzeum Erazma z Rotterdamu w Brukseli.

³ Por. Korespondencja Berthe Delépinne, Archiwum i Muzeum Literatury w Brukseli (AML) m.in. z: Marie Gevers (ML 00630/1963/002/14/22), Marcellem Thiry (ML 05960/0236), Germaine Sneyers (ML 14908/0039), a także licznymi poetkami i poetami belgijskiego Pen Clubu (ML 14520).

⁴ To czasopismo założone w 1888 roku przez poetę Maxa Wallera, Frédérica Rotiersa i Victora Redinga publikowało artykuły na temat życia literackiego, teatralnego i artystycznego Brukseli, w XX wieku stało się istotną kroniką życia dyplomatycznego i kulturalnego brukselskich salonów.

w 1942 roku pod jakże znamienitym dla gatunkowych nawiązań tytułem: *En Musardant* [Przechadzając się], z oryginalnymi drzeworytami Nelly Degouy (Delépinne 1942a). Kolejny tom poematów prozą, *La boutique aux rêves* [Sklep z marzeniami], został wydany dziesięć lat później w wydawnictwie Willy'ego Godenne'a w Brukseli, kiedy Delépinne miała już na swym koncie wiele publikacji (Delépinne 1952a)⁵. Jako bardzo doświadczona autorka prozy, wierszy i esejów, Delépinne opublikowała jeszcze dwa tomy wierszy prozą: *La beauté des choses* [Piękno rzeczy] (Delépinne 1958)⁶ oraz *Fougère* [Paproć] (Delépinne 1959).

W niniejszym artykule, na wybranych przykładach, przedstawię specyfikę poematów prozą belgijskiej autorki, które wpisują się w literacką historię gatunku, ustanawiając na nowo relację odniesienia oraz poznania między pamięcią i zapisem literackimi, a także uruchamiając ścieżkę specyficznego, bardzo zmysłowego doświadczania świata. Będę wspierać się metodologicznie trzema rodzajami kluczy: po pierwsze, użyję klucza uważnego czytania tekstu i metodologii *close reading*, po drugie – klucza epistemologii literackiej, po trzecie – klucza komparatystyki literackiej; wszystkie trzy wydają się bowiem użyteczne w pracy nad poematami prozą Delépinne. To właśnie one, w literackiej *praxis*, staną się głównym przedmiotem moich refleksji. Pominę więc rozważania nad samą formą genologiczną, która nadal wymyka się klasyfikacjom, oscylując już kolejny wiek między prozą a poezją, między gorsetem formy a wolną ekspresją, wciąż inspirując nowe antologie i krytyczne studia genologiczne. Ostatecznie, istotne jest dla mnie przyswojenie sylwetki poetyckiej Berthe Delépinne, zapomnianej i właściwie niezbadanej. Jej wrażliwość i styl poetycki godne są uwagi frankofońskich, ale też polskich czytelników – ze względu na możliwe i zaskakujące paralele literackie, które chciałabym przywołać na końcu tego artykułu.

Zmysłowe poematy prozą Berthe Delépinne

Przedstawiając liryki prozą Delépinne, przywołam teorię pięciu zmysłów Arystotelesa (Aristoteles 1988), który wyróżnił je tak, jak znane są dziś w powszechnym odbiorze; to zmysły: wzroku, słuchu, dotyku, smaku oraz węchu. Wydają się one szczególnie ważne w lekturze utworów belgijskiej autorki, przemyślnie sprze-

⁵ Oprócz powieściowego debiutu *La Sirène dans la vitrine* [Syrena w oknie wystawowym] (Delépinne 1941) – esej *Érasme, Prince des Humanistes* [Erasm, Książę Humanistów] (Delépinne 1944), studium *Histoire d'une Maison bruxelloise* [Historia pewnego brukselskiego Domu] (Delépinne 1950), zbiór opowiadań *Le Clairon de verre* [Szklany hejnalista] (Delépinne 1951) oraz przetłumaczone na kilka języków (angielski, arabski, japoński i rosyjski) dzieło *La Belgique historique, économique, monumentale et artistique* [Belgia historyczna, ekonomiczna, zabytkowa i artystyczna] (Delépinne 1951–1952).

⁶ Mimo licznych wysiłków, nie udało się dotrzeć do tego tomu. Poematy prozą Delépinne, wydawnicze białe kruki, są dziś bardzo trudno dostępne nawet w przestrzeni archiwów i bibliotek.

żone w ich literackim uaktywnianiu z praktyką teorii poznania, o której Anna Łebkowska, w ważkim studium nad epistemologią w powieści, pisze tak:

Współcześnie istotną rolę odgrywają poglądy, które traktują fikcję literacką i naukę jako odmiany światotwórstwa. Co więcej, fikcja bywa pojmowana jako ucieleśnienie teorii poznania, bywa obdarzana bądź funkcją wykraczania poza dotychczasowe konstrukty epistemologiczne, bądź funkcją przekraczania granic poznania własnego „ja” czytelnika, wreszcie współgra z odsłonięciem obszarów inności (dodajmy: w odniesieniu do całego bogactwa i wielości znaczeń tego pojęcia). Ta wielość ról łączy się z próbami eksplikacji literackiej epistemologii (Łebkowska 2005: 109).

Ta złożoność (i przydatność) literackiej epistemologii wydaje się szczególnie aktualna w przypadku form liryczno-epickich, a kondensacja, której podlega forma poematu prozą już od końca XVIII wieku – będącego jednocześnie gatunkiem stale i różnorodnie wartościowanym (Vincent-Munnia 2003: 9–42) – sprawia, że pojawiają się pytania poznawcze o jakość opowiadanego, a więc także i przyswajanego, świata. Owo „odsłonięcie obszarów inności” wydaje się szczególnie ważne w przypadku poematu prozą, który wyróżnia się daleko posuniętą swobodą formalną (Kluba 2022; *Równy z prawej...* 2022; Delville, Caws 2024), choć jest to zarazem wolność ograniczona i uprzednio skonstruowana przez rozpoznane w historii literatury tematyczne i formalne kamienie milowe liryki, takie jak m.in. silna obecność „ja lirycznego”, poetyczność, rytmiczność i muzyczność, emotywność i subiektywność. Jean-Pierre Bertrand zauważa także inny, wynikający z rozwoju gatunku, paradoks:

Ewolucja tego antygatunku pokazuje, że został on przejęty przez (jeśli wolno mi tak rzec) poetycką instancję, w imię m.in. praktykowania poezji – podczas gdy stawiał on pytanie co do samego gatunku. Zgódźmy się więc, by dojść do ostatecznych wniosków, że poemat prozą jest literackim produktem mocno naznaczonym. Nie mógł sensownie zaistnieć, poza zdobyciem autonomii wobec nowoczesnego literackiego pola, którego sam był idealną i emblematyczną manifestacją tekstową, bardziej niż wiersz wolny czy monolog wewnętrzny, z którymi dzielił podobne cele emancypacyjne (Bertrand 2002: 79–80).

Oto więc poemat prozą jako forma podwójnie paradoksalna, „zagęszczona” prozatorsko i lirycznie, w pisarskiej realizacji Berthe Delépinne odwołuje się do kilku zmysłów w przestrzeni jednego utworu, kondensując świat przedstawiony, ale i samo poznanie. Owa konstanta oraz intensywność poznawcza nie tylko zapewniają autorce epistemologicznie skuteczną ścieżkę doświadczalnej rzeczywistości, ale też budują kościec struktury całego utworu, wspierany dodatkowo tropami poetyckimi tak, by stworzyć przekonujący narracyjnie, ale też możliwy

do ponownego, bo czytelniczego, poznania liryczny świat przedstawiony. Dominuje zmysł wzroku, często wzmocniony określonym, powtarzalnym refrenowo zawołaniem, jak w utworze *Conseil pour le temps présent* [Porada na obecny czas]:

Patrz częściej w niebo.

Patrz, od pierwszego spojrzenia twego dnia aż do chwili, gdy zaciągniesz na okno zasłony, patrz w niebo nad miastem [...].

Patrz na wielki teatr nieba [...]

Patrz na niebo wiszące nad miastem, które wydaje się je podtrzymywać przez swe iglice i wieże,

[...]

Patrz na ten błękit, nawet jeśli to tylko odbicie w twoim oknie, w kałuży, w nieoczekiwanym lustrze na ścianie cienia. Patrz na ten błękit, a będziesz mógł nadal się uśmiechać, nawet jeśli nie potrafisz zaśpiewać⁷ (Delépinne 1963b: 11–13).

Jak w powyższym przykładzie, to często kolory desygnują istotę przedmiotu, stanowiąc swoiste forpocztę zmysłowego opisu. Ich nazwy spotykamy w wielu tytułach, zawsze dobieranych przez autorkę starannie i z rozmysłem⁸. W utworze *L'Heure des Livres* [Godzina Książek] uwypuklone zostają inne elementy konstrukcji obrazu świata, tj. percepcja światła i nasycenie barw. Pozwala to na zmysłową rejestrację kategorii czasu i – przez bezpośredni zwrot do adresata – mobilizację zmysłowości czytelnika świata realnego i świata przedstawionego. Wcześniejsze refrenowe „patrz” zastępuje „zaczekaj”, a zmysł wzroku, dopełniony jakby opozycyjnym zmysłem słuchu, zostaje dodatkowo uwiarygodniony, w całości obrazu, zdolnością odczuwania i „dotykania”. Zmysłowi dotyku („wystarczy wyciągnąć dłoń”) autorka każe ostatecznie weryfikować istnienie, związane z emocjami i odczuciami:

Zaczekaj, aż powoli nadejdzie wieczór i przyniesie ze sobą wieczorne zajęcie, aż zetrze, jeden po drugim, blaski nieba odbijające się w twoich oknach, i zamknie zimowe okiennice twojego domu, nagle cichego i tajemniczego, zakorwiczonego jak statek na brzegu nocy.

Zaczekaj, aż agresywne głosy tłumu i tramwajów ucichną na sąsiednim skrzyżowaniu, a odgłos kroków starej sprzedawczyni gazet, stukot jej drewniaków, ciężkich od pracy i błota, zostanie poniesiony w dal przez wiatr.

⁷ Wszystkie cytaty są przetłumaczone na język polski przez autorkę artykułu. Oryginały nie są tu cytowane, ponieważ w tomie zamieszczona została również francuska wersja tekstu.

⁸ Są to m.in. *Soir bleu* [Niebieski wieczór] (Delépinne 1942b: 11–13), *La Jacinthe blanche* [Biały hiacynt] (Delépinne 1942c: 35–38), *La Petite Chienne grise* [Mała szara Suczka] (Delépinne 1942d: 39–41).

Zaczekaj, aż poczujesz, że jesteś w samym sercu tego dziwnego niepokoju zmierzchu, który co wieczór, od czasów twego dzieciństwa i wbrew rozsądkowi, sprawia, że nieruchomiejesz na chwilę, pełen obaw i wątpliwości, jakby noc była wrogiem zacajonym w rogu stołu i jeden nieostrożny gest miałby spowodować atak hordy złych duchów.

Zaczekaj, aż będziesz trochę smutny, trochę drżący, trochę zbyt tchórzliwy, by stawić czoło nadchodzącemu snowi, który niesie marzenia, wiedząc w głębi siebie, że wystarczy wyciągnąć dłoń.

Twoja lampa się zapaliła, twoja lampa wieczoru oraz intymności, latarnia pocieszenia i pewności, więc zamknij się w jej pewnej słodyczy różowego kręgu jak na bezludnej wyspie dostępnej tylko wymyślonym podróżnikom (Delépinne 1942e: 5–6).

Zawsze obdarzone tytułami, poematy prozą, jak w *Godzinie Książek* budują wspólnotę czytelniczą, przywołując ważny dla każdego z nas potencjał dzieciństwa i młodości, rytuał czytania książek, a dzięki niemu – inaugurowany proces ponownego odczytywania świata. To zmysł wzroku prowadzi pozostałe zmysły, zwłaszcza zmysł słuchu – komplementarny i zarazem pozostający na antypodach wzroku. Pomaga on budować relację zapamiętywania i przypominania. Berthe Delépinne, zapytana w jednym z wywiadów o muzyczność formy swych utworów, potwierdza jej rangę i ich epistemologiczną więź z kategorią pamięci. Odpowiadając na pytanie Marcela Lobeta na łamach czołowego belgijskiego dziennika „Le Soir”, wypowiedziała znamienne dla naszych rozważań słowa:

To są wiersze prozą [...] Zebrałam w tym „zielniku” wszystko, co zostało zainspirowane przez moje odczucie wspomnienia. [...] Te prozy były pracowane tak, by dołączyły do wierszy. Nie chciałam zatracić się w dialektyce, ale stworzyć harmonię między słowami oraz ideami, które chciałam obronić. Przede wszystkim takim konceptem, że żyjemy dzięki naszym wspomnieniom. Jak powiedział Baudelaire, każdy człowiek ma więcej wspomnień niż gdyby żył tysiąc lat, a poczucie „tego, co skończone” nas wzbogaca (Delépinne 1964: 9).

Poznanie zmysłowe zawsze ma zakorzenienie w konkrety, który w lirycznym świecie przedstawionym poematów Delépinne stanowi właśnie przepustkę do wspomnień. Uruchomienie skojarzeń wizualnych i słuchowych przywołuje pamięć, a ta dzięki dodatkowej weryfikacji dotyku i węchu na nowo powołuje byty do istnienia. W przestrzeni całego utworu wybrzmiewają słowa refrenu: „Przypomnijcie sobie...”, jak w poniższym fragmencie utworu pt. *Les rubans* [Wstążki]:

Przypomnijcie sobie zimą, ogień i lampę, a na zbliżonych do siebie kolanach to pudełko pełne wstążek, w którym leżąc, zwinięte w określony sposób, wyglądały jak kwiaty; rozwijaliśmy je delikatnie, aby się dać stopniowo zaskoczyć, jak gdyby w środku była jakaś zakodowana wiadomość, której tajemnicę odszyfrowaliśmy, znak po znaku.

Mam kilka bardzo starych wstążek i nie wiem, skąd się wzięły. Mają nazwy minionych rzeczy i nie wiem już, z których uroczystości, i z jakich sukienek one – te jedyne ocalałe – pochodzą. Jedwabie o splotach płóciennych i najcieńsze mory i tafty, które trzepoczą między palcami jak wysuszone płatki i mają te przestarzałe, blaknące, szarawe odcienie, tak lubiane przez wspomnienia. Wstążki *pompadour* i wstążki o barwie gołębih gardel, złociste i tęczowe; piasek, lazur, róż parmeński i polarne zorze, których wzory i rysunki, kwiaty, ciężar i sprężystość faktury zostały stopniowo zatarte, choć zachowały zapach drzewa sandałowego i bergamotki (Delépinne 1963c: 15–16).

Nieoczywistość zmysłu zapachu, w odniesieniu do wstążek, interesuje poetkę jako nowa możliwość postrzegania i opisanego. Intensywny zapach, który towarzyszy opisywanym kwiatom, pełni faktycznie rolę pośrednika w przywołaniu i określaniu relacji w świecie przedstawionym. W utworze *La Jacinthe blanche* [Biały hiacynt] owa współzależność przedmiotów i osób także wybrzmiewa, by choć chwilowo zatrzeć granice między gatunkami i rodzajami:

To mała dziewczynka podarowała mi biały kwiat hiacyncu. Dziecko weszło z nim do mojego domu, jedno niosło drugie, oboje milczący i biali od stóp do głów, oboje z pochyłym wdziękiem ulotnych rzeczy i tą płynnością konturów, którą mają tylko nieskończone czyste istoty, i tak naprawdę nie wiemy, czy ucieleśniają wiosnę, płatek śniegu czy kwitnący sad. [...] Wyglądały tak bardzo podobnie, że nie odważyłam się wyrazić swoich myśli. Czy mogłabym powiedzieć do małej dziewczynki: O Ty, która królujesz nad kwiatami i przyciskasz rękę do piersi z powodu zbyt upojnego zapachu, gdy bez ogródek wchodzi do twych oczu (Delépinne 1942c: 35–36).

Ostatecznie, jeden zmysł jest bramą otwieraną na oścież dla kolejnych zmysłów i obserwacji; pokazuje poetycką paralelę ludzi i kwiatów:

Istnieją kwiaty hojne, które promieniają żywym światłem. Roztaczają jasność, która wydaje się słabnąć wraz z ich wzrostem. Rzeklibyśmy, że rozdają tyle świeżości i blasku, ile waga oraz ile same mają konsystencji, a ich forma wydaje się roztopiać w aureoli ich zapachu. Takie są bzy i róże. Ale inne kwiaty zazdrośnie chwytają światło, ubierając się w nie, nasiąkając nim, pęczniejąc nim jak życiodajnym sokiem. Wokół nich tworzy się strefa cienia, bezbarwna rama, w której lśni tylko ich gwiazdne piękno. Takie są lilie i hiacyncy, które pozostają niedostępne i niepoznane na rodzinnym stole, kwiaty namiętności, którym składa się hołdy, ale które nie ujawniają tajemnicy swego zimnego blasku.

Biały hiacynt żył obok mnie przez osiem dni, jego biel pozostała nieskazitelna i nienaruszona jakkolwiek zmianą światła, a tylko wzmocniona w swej intensywności przez noc. Przez osiem dni, kokieterijny i pachnący, był prawdziwą lampą na moim stole. Lampa przyciągała wzrok, cenna wszędzie i pożądana, a przedmioty, których harmonijną obecność wcześniej kochałam, straciły w tym czasie swoją moc. A może,

również oszołomione pięknym gościem, włożyły wiele wysiłku w uczynienie siebie nieistotnymi (Delépinne 1942c: 36–37).

Zapach, zawsze pozytywnie wartościowany, stanowi istotny wierszotwórczy element wielu utworów Delépinne⁹. W przestrzeni jednego poematu, ale i całych tomów budowana jest atmosfera intymności, wyjątkowości wartościowego doświadczania świata zmysłami, które z kolei mobilizują liryczną opowieść, wyodrębnioną i stanowiącą każdorazowo osobne uniwersum. Na ową osobność i niezależność poematu prozą oraz jego wyizolowany charakter zwraca uwagę Paul Lefebvre w esejach wydanych w tym samym roku, co *Przechadzając się* Delépinne. Badacz wymienia: natężenie liryczne, obiektywność w uchwyceniu chwiloowości wrażeń i odczuć, nieoczywistość, która akcentuje tym samym literackość, a także często programową autoteliczność poematu prozą (Lefebvre 1942: 123, 134, 141–149). U Delépinne autoteliczność jest ostateczną puentą wielu światów przedstawionych, bowiem w percepcji belgijskiej pisarski opowieść o opowieści stanowi ukoronowanie opisu świata przedstawionego, ostateczny argument dla zasadności uważnego, zmysłowego poznania. Dodatkowo więc w jej utworach prowadzony jest aluzyjny i intertekstualny dialog¹⁰ z twórcami innych poematów prozą, uruchamiający zwielokrotnioną dźwiękową, odczuwalną pamięć doświadczania dosłownego i wyobrażanego:

Do pisania nie potrzeba prawie nic. Codzienne słowa. Życie takie, jakim jest. Bijące serce. Oczy szeroko otwarte na rzeczy i ludzi, ale także na siebie. Ból, który ocala. Zachwyt nad cudem źdźbła trawy. Cierpliwość do powolnego śledzenia tych znaków, które oznaczają abstrakcję i konkret wszystkiego, co ludzie byli w stanie sformułować i wymyślić, a które mimo to są tłumaczone tylko za pomocą liter alfabetu, tak jak symfonie składają się tylko z nut będących częścią gamy.

Potrzebujemy „pustki papieru, której broni biel strony”, jak ujął to Stéphane Mallarmé. Potrzebujemy, jak uczył nas Paul Valéry o stronie arkusza kartki, „duszy, która zobaczy przed sobą, w magicznym zwierciadle jej białej przestrzeni, miejsce cudów, które można stworzyć za pomocą znaków i linii”. Potrzeba rogu stołu lub kolan blisko siebie, aby oprzeć na nich notatnik o stronach, na których łatwo szkicuje się książka, ponieważ myśl wpisuje w nie rytm i twórczą rezygnację (Delépinne 1963h: 17–18).

⁹ Uobecnia się też we wspomnieniach świątecznego drzewka w *Hymne à l'Arbre de Noël* [Hymn do Choinki] (Delépinne 1942d: 209–212), w utworze-wspomnieniu Prowansji *L'âne aux lavandes* [Osioł z lawendą] (Delépinne 1963d: 89–91), w *Les carricoles* [Karykole (Ślimaki)] (Delépinne 1952b: 57–60), *Les tilleuls* [Lipy] (Delépinne 1952c: 61–64) i w wielu innych utworach Delépinne.

¹⁰ W poematach prozą Berthe Delépinne odnajdziemy bezpośrednio przywoływane dzieła i ich bohaterów, np. Tristana i Izoldę w *Un carreau de dentellière* [Kwadrat koronczarki] (Delépinne 1963e: 32–34), Davida Copperfielda w *La plume d'oie* [Gęsie pióro] (Delépinne 1963f: 38–40), Moby Dicka w *Les cahiers* [Zeszyty] (Delépinne 1963g: 92–94).

Nawiązując do symbolistów, Delépinne nie tylko ilustruje konkretną genologię poznawczą poematu prozą, ale sama buduje misterną prozodię swoich utworów, usłyszawszy je wcześniej i zaprojektowawszy słyszenie czytelnika. Sytuację taką trafnie opisuje Michel Brix:

Nawet w oderwaniu od muzyki, pisanie wierszy pozostaje rodzajem partytury: autor sugeruje, że chce, aby jego tekst był czytany na głos i wskazuje, poprzez metrum, jak powinien być interpretowany wokalnie. W przeciwieństwie do prozaika, poeta jest kimś, kto nie ogranicza swoich ambicji do przekazania treści czytelnikom, którzy prawdopodobnie powtórzą ją własnymi słowami, modyfikując w ten sposób formę przekazu; poeta chciałby również, aby czytelnicy zapamiętali nie tylko treść, ale także sposób, w jaki rzeczy zostały powiedziane i w tym celu musi pracować nad ułatwieniem zapamiętywania, poddając swoje teksty ograniczeniom prozodycznym (Brix 2014: 96–97).

Delépinne w często stosowanej lirycznej formie zwrotu do adresata podnosi istotę dźwięku i rytmu, w każdym z tomów umieszczając teksty, w których zmysł słuchu ma szczególne znaczenie dla autorki, chcącej uzyskać od czytelnika podobną uważność i koncentrację słuchową:

Usłysz, posłuchaj tej muzyki, w której same rzeczy są zarówno muzykami, jak i instrumentami, jak to się dzieje w letni dzień na polanie, kiedy nie wiesz, czy słońce, czy drzewa, trawa czy ptaki, owady czy dojrzewające nasiona tworzą owo gregoriańskie *vibrato*, ignorowane przez jego kompozytorów i którego zespołem nikt nie kieruje (Delépinne 1972b: 11)¹¹.

Oprócz wzroku, zapachu i słuchu, specjalne miejsce poświęcone jest także wspomnianemu już z m y s ł o w i d o t y k u. W prozie poetyckiej *Sable* [Piasek] odnajdujemy ulubione konstrukcje poetki – anafory, zwroty do adresata, tryb rozkazujący – ale też uprzywilejowany „dotyk”:

Weź odrobinę piasku w dłoń i pozwól mu powoli przepływać przez palce lub z szeroko otwartą dłonią poczekaj, aż powiew powietrza, który wydaje się tobie nieruchomy, zabierze go, ziarnko po ziarnku, aż tylko linie na twojej dłoni będą liniami piasku.

Linia życia, linia szczęścia, linia serca, wszystkie linie, których nazw nie znasz i które odpowiadają na tysiącletnie pytania gwiazd. W ten sposób na twojej dłoni zaznaczy się twój los. Przez kilka chwil, przez niewiarygodną obecność minerałów, mie-

¹¹ Podobne nawiązania oraz dźwiękową intensywność znajdziemy zatem w takich tekstach, jak: *Extinction de voix* [Utrata głosu] (Delépinne 1963i: 20–22), *Musique* [Muzyka] (Delépinne 1963j: 41–43), *La place du silence* [Plac ciszy] (Delépinne 1952d: 29–32), *Les cloches* [Dzwony] (Delépinne 1952e: 37–40), *L'heure de Mozart* [Godzina Mozarta] (Delépinne 1952f: 97–100), *Cantilène* [Kantylena] (Delépinne 1972d: 55–56), *Chant du souvenir* [Pieśń wspomnienia] (Delépinne 1972e: 69–70).

niących się i matowych jednocześnie, jak samo życie, jak słabnące lato, jak wszystko, co pozostaje we wspomnieniu tak wielu już dokonanych rzeczy, zatartych na piasku i ostatecznie unicestwionych w twojej dłoni.

Weź piasek w swoje dłonie i zamknij je z całej siły na tej świeżej i poruszającej miękkości, której nic nie utrzyma, ale której słony zapach będziesz długo wyczuwał w tym zagłębieniu wydmy, gdzie spoczywasz, łódź przybita do brzegu w melancholii pięknego, kończącego się dnia (Delépinne 1972c: 45).

W ostatnim z opublikowanych tomów prozy poetyckiej Delépinne doświadczalność litery i świata, osoby i rośliny, stworzy liryczne miniarcydzieło wydawnicze. We współpracy z wydawcą Willym Godenne'em zmysł dotyku zostaje zaspokojony przez kontakt z wtopionym w poszczególne egzemplarze pojedynczym liściem paproci, z wydłużonym na miarę długości liścia formatem strony, zrobionej z ręcznie czerpanego papieru. W tej perspektywie, liryczna i zmysłowa narracja Delépinne nabiera dodatkowego, uprawomocnionego „żywą paprocią” sensu:

Przynoszę wam żywą paproć, zerwaną ze skraju lasu we wrześniowy wieczór i zamkniętą tutaj, gorącą od zachodzącego słońca, ciężką od dojrzałych porów, o zapachu ziemi, drzewa sandałowego i eteru, ze sztywnymi kłęczami cienkimi jak podziemne łodygi, z płowym i miękkim roślinnym upierzeniem.

Znalazłam ją przycupniętą w pierwszych martwych liściach złożonych w ofierze przez jesień, po to, by ścigane zwierzęta mogły znaleźć tam kryjówkę i schronienie. I bez wątplenia nie spostrzegłabym jej, zielonej i rudej jak koguty wrzośców, gdyby na końcu każdego pozornie nieruchomego liścia nie tkwiła kropla wody, drżąc tak mocno, że gdy spadała opalizująco, sprawiała, iż każda łodyga, na której kropla się odbijała, zostawała wprawiona w drżenie. Nie było ani deszczu, ani mgły, a paproć drżała, dysząc ze strachu przed zdobyczą i ofiarą, skulona i pochylona w stronę tych martwych liści, pusta i doskonała jak cesarskie pieczęcie z zielonymi plamami wosku. Niestety! Co w ogóle możemy wiedzieć o tajemnicy dusz, tych – najbliższych naszej własnej? Co możemy wiedzieć o sercach, które biją blisko naszych, dążąc do tego samego rytmu? Co w ogóle możemy wiedzieć o naszej własnej gorączce, o łzach, które wylewamy, o miłości i o śmierci? (Delépinne 1959: 3–4)

Poza silnie obecnymi zmysłami wzroku, słuchu, dotyku i węchu, zmysł smaku w poematach prozą Delépinne jest niemal nieobecny. Nie dziwi to, jeśli przypomnimy sobie, że doznania smakowe odpowiadają jedynie za 20% doznań degustacyjnych, pozostałe 80% należy do wrażeń zmysłu węchu. I choć odnajdujemy we fragmentach tekstów aluzje do jedzenia, do konkretnych warzyw, owoców i przypraw, nigdzie nie znajdziemy opisu smaku. Zapach wanilii i gorącej oliwy przywoła coroczny kiermasz *Foire du Midi* [*Festyn*] (Delépinne 1963k: 71–73), brązowy cukier i zielony groszek będzie „tylko” pretekstem do

opisu wyprawy *La roulotte* [Wóz] (Delépinne 1963l: 68–70). W utworze *Les pommes* [Jabłka] tytułowe owoce zostają przesłane w listopadowej paczce i choć są konkretne, pozostają obietnicą lub wspomnieniem, albo pragnieniem, innym dla każdego, kto je kontempluje. Jabłka stanowią bowiem desygnat marzenia:

Jabłka były tu, żywe, świeże, czerwone, żółte, zielone, okrągłe, proste jak jabłka i zwyczajnie apetyczne, trochę szorstkie, bez upiększeń i chłopskie jak sad, w którym dojrzewały.

Ale każdy wdychał i patrzył na coś innego niż skrzynka jabłek, coś nieznanego, coś odległego, tajemniczego i niewysłowionego, co zajmowało go całkowicie (Delépinne 1963l: 86–87).

W takiej perspektywie, nieobecność zmysłu smaku ma sens – oznacza nie realizację, ale „zamrożenie”, zachowanie marzenia.

Interkulturowe oraz zmysłowe powinowactwa

Właśnie marzenie i sfera wyobraźni, choć wyrosłe na obserwacji konkretnego, są dla Delépinne najważniejsze. Uwidacznia się to szczególnie w zbiorze i w poemacie prozą zatytułowanym *Sklep z marzeniami*. Oto wśród różnych rupieci widoczne są haftowane pantofle, które otrzepuje z kurzu i ożywia opowieść narratorki:

Nigdy nie dowiem się, która romantyczna młoda dziewczyna, nudząca się w salonie z mahoniem i zielonych roślin, wyhaftowała kiedyś te dwa pantofle wykonane z wełnianego gobelinu, zmieszanego ze złotą nicią i perłami, ani jaki miłosierny los przyniósł je nietknięte, po stu latach, pod zakurzony zegar sprzedawcy używanych rupieci.

Nigdy nie dowiem się, dlaczego zatrzymałam się w deszczu przed tym nieznanym sklepem, ani dlaczego markiz i markiza z gobelinu, uśmiechając się do mnie przez okno, wydawali się tak szczęśliwi, że po kilku słowach stali się moją własnością.

Wydawali się bowiem szczęśliwi, o ile mogą tak przypuszczać, z głębi cichych serc. [...]

Gdy tylko [pantofle] znalazły się pod moją lampą, małe figurki ożyły. Impet tańca nadmuchał kwiecistą sukienkę i jej niebieskie baskinki. W tym momencie nie były już one obrazami z wełnianych nici, ale raczej duchami jakiegoś *Odjazdu na Cyterę*, dobrowolnie zatrzymując dla nas swój kurs i zgadzając się być częścią procesji naszych domowych bóstw (Delépinne 1952g: 10–11).

Opowieść o sklepach, o małomiasteczkowych zakurzonych, na wpół sennych ulicach, o minionym świetle dzieciństwa, buduje własną, barwną – i ożywioną na nowo w świetle lampy i narratorskiego spojrzenia – rodzinną mitologię. Lektura przedmiotu oraz opisu toczy się na wielu poziomach. Sklep marzeń, oprócz odniesień do dzieł malarskich Watteau, polskiemu czytelnikowi musi

skojarzyć się ze *Sklepami cynamonowymi* (Schulz [1933] 1934) Brunona Schulza (1892–1942) – choć mało prawdopodobne, by Delépinne знаła tę prozę, wówczas jeszcze nieprzetłumaczoną na język francuski. Obojga autorów charakteryzuje jednak podobna wrażliwość wizualna, dbałość o pozornie nieznaczący szczegół, wyostrenie zmysłów i zdolność oddania ich użycia w słowie. Świat magicznego sklepu to jeden z wielu wspólnych punktów; odnajdziemy w utworach Delépinne paralele związane ze światem dzieciństwa, tak ważnym w prozie Schulza. A wraz z opisywanym sezamem skarbów z innego świata, stymulującym zmysłowe, najpierw autorskie, a potem czytelnicze poznanie, pojawia się specyficzna trajektoria spotkań i rozpoznań:

Kiedy byłam dzieckiem, niedaleko szkoły znajdował się mały sklepik, w którym sprzedawano marzenia. Rzadko tam wchodziłam, ale zerkałam codziennie i znałam na pamięć prawie wszystkie niezmiennie cuda z jego wystawy. [...]

Sprzedawano tam wszystkie przynęty, które sprawiają, że powrót do szkoły wydaje się maluchom mniej smutny i które ukrywają ciężką pracę nauki pisania między liśćmi zesztytów w ogrodowych, kolorowych barwach.

Były tam nożyki do masła owinięte w srebrny papier, temperówki w kształcie balonów na gorące powietrze, pudełka z gąbki z wypukłym księżycem, a przede wszystkim piórniki, które nazywano również kasetami.

Kasety! Czy dzisiejsze dzieci mają jeszcze ambicję posiadania lakierowanej drewnianej kasety z różaną girlandą, zamkiem, busołą, sekretną szufladką na kompas i wycieraczką z czerwonego filcu?

W moim wymarzonym sklepie najpiękniejsze kasety były wykonane z czarnej lub karmazynowej chińskiej laki [...]. Na tych kasetach, które podziwiałam przez długi czas, uczyłam się o lotosach, bocianach, pagodach i sampanach.

Były też słodycze. [...]

Słodycze z przeszłości w małych sklepikach, gdzie wśród szklanych gablot starzały się lalki, grzechotki i diabła, koraliki sprzedawane na uncje i maski karnawałowe! W sklepie mojego dzieciństwa była też pozytywka, która grała ptasią polkę. Mały sklepik, w którym sprzedawano marzenia! Polka, która czasem śni mi się u granic moich wspomnień! (Delépinne 1952h: 110–112)

Magiczny sklep w prozie Berthe Delépinne, odwrotnie niż u Schulza, rozpościera się poza granicę okien i drzwi wejściowych. Wektor przemieszczania się narratorki, w miarę czytania kolejnych utworów tomu *Sklep z marzeniami*, okazuje się odwrócony – na zewnątrz sklepu, od witryny i pokoju, do miasta. Odnajdziemy za to ekwiwalenty sezonów i wiosny, masek i manekinów, a nawet sprzedawców balansujących – podobnie jak u pisarza z Drohobycza – na podniebnych drabinach, którzy co prawda nie tną, jak w prozie Schulza, tkanin, ale przycinają zieloną materię przyrody:

Powtarzam: widziałam ogrodników z drabinami w alei, słyszałam ich stukające drewniaki i czułam ich kieszenie w niebieskich fartuchach przepełnione trzciniami.

Widziałam ich na placu, gdzie drzewa nie mogą rosnąć ani dzieci się bawić, ani psy biegać, ani kochankowie się całować, i gdzie posągi drżą, gdy przechodzi wąsaty dozorca. Widziałam ich nad stawem z mewami: obcinali włosy wierzbow i przycinali ogon kogucikowi z bukszpanu. Widziałam ich w parku, ale nie odważyłam się pójść za nimi, ponieważ poeci mają zakaz towarzyszenia im w tajemniczej dolinie, gdzie w omszałej grotcie Madeleine Duquesnoy nudzi się obok popiersia Piotra Wielkiego.

A jeśli pojawiają się ogrodnicy, wiadomo, że za kilka tygodni będzie wiosna. Wystarczająco dużo czasu, aby zatańczyć na Balu w La Monnaie, zjeść naleśniki w Podkociołek, opowiedzieć rodzinie o karnawałach z przeszłości; akurat tyle czasu, aby przekroczyć, bez zastanowienia, ten kiepski luty ubrany w popiół i serpentyny; i oto proszę – znajdujesz się wśród uroczych mżawek, sukienek komunijnych, żonkili i pierwszych rzodkiewek.

Ogrodnicy już tu są, proszę wierzyć poetom (Delépinne 1952i: 19–20).

W prozie Delépinne odnajdziemy także ekwiwalent Schulzowskiego „markownika”, albumu ze znaczkami. Będzie go stanowić turystyczna broszura zachęcająca do podróży – pretekst do opowieści o niezwykłych i odległych krainach, koncepcjach, kompozytorach i o wartościach:

Otworzyłam broszurę. Marco-Polo, Provence, Ormonde, Vivaldi, Liberté, Flamenco, Dianan, Colombie!

Piękne nazwy dla pięknych statków wypływających do portów z moich książek z obrazkami, do Indii, Afryki i wszystkich Ameryk z zaplanowanymi portami zawińnięcia, które pachną słońcem, przegrzаныmi kwiatami, pieprzem i mokrym piaskiem.

Halifax, Stavanger, Bermudy, Istambuł, Curaçao, Trynidad!

Poezja miast, których cudowne i straszne historie, opowiadane wieczorami, znamy tylko my, historie miast, których mapę dostaliśmy kiedyś, a którą – trzymaną przez długi czas przy kominku – czas zatarł.

To nieprawda, Baudelaire! że świat jest wielki w świetle lamp. Świat stał się bardzo mały jak zabawka w rękach człowieka (Delépinne 1952j: 23–24).

Ostatnie zdanie cytatu nawiązuje zarówno do formy opowieści, jak i do postaci „patriarchy”, którym u Berthe Delépinne jest, pojawiający się w wielokrotnych przywołaniach, Baudelaire. Autor *Le Spleen de Paris* [Paryski splin] ważny jest dla obojga płci obserwatorów-autorów-*flâneurów* ze względu na aspekt wędrowności właśnie: przez miasteczko i przez wspomnienia (Devevoire 2005: 31–40). Wspólna, mimo odległości geograficznej, różnicy języka i czasu biografii, jest ich miniaturyzacja świata, najpierw w spojrzeniu, a następnie na kartce, która akcentuje intymność przekazu, unikalność i zarazem uniwersalność wyjątkowego zmysłowego doświadczania świata.

Podsumowanie

Berthe Delépinne nie wskazuje, mimo oczywistych paraleli i z wiadomych powodów, na prozę Schulza, ale zbliża ją do postawy twórczej autora *Traktatu o manekinach* także awangardowa koncepcja artysty, przekraczającego granice gatunkowe i estetyczne (Todorov 1971). Tak autorka definiuje pisarską wspólnotę:

Artyści nie są marzycielami, są wykonawcami. Jesteśmy rzemieślnikami i musimy zacząć od bycia dobrymi pracownikami. Naszymi materiałami, jako pisarzy, są słowa. Mamy wspaniałe narzędzie: język francuski i musimy używać go z szacunkiem, z troską o rzemiosło, z wołą dyscypliny. [...] Ale nie jestem ani naiwniaczką, ani niebieskim kwiatem. Jeśli nawet wokół krzewów róż potrzebny jest nawóz, nadal wolno preferować różę zamiast nawozu (Delépinne 1964: 9).

Przywołajmy tu jeszcze odpowiedź Berthe Delépinne w ankiecie na temat konkretów pisarskiego warsztatu i procesu. Poetka bardzo świadomie określa to, co stanowi o specyfice jej poematów prozą oraz osobistą równowagę pisarską między żywiołem lirycznym a epickim:

Piszę po południu, przez dwie lub trzy godziny, a następnego ranka przeglądam i poprawiam pracę z poprzedniego dnia. Marnuję dużo papieru, często zaczynam od nowa, czytam swoje teksty na głos, ponieważ muzyka słów i rytm zdań modyfikują tekst, nadają mu ludzki puls, który jest niezbędny dla emocji. Emocje są niezbędne w prozie, która bez poezji nie dotyka ani serca, ani umysłu. Główna idea, jedyna siła napędowa dzieła, rodzi się w moim umyśle i bez mojego udziału w jej tworzeniu. Gdy pomysł już się zakorzeni, nie ma ucieczki od potrzeby pisania. Niezależnie od tego, czy chodzi o historię, poezję, powieść czy opowiadanie interesuje mnie tylko ludzkie przeznaczenie, a moje osiemnaście książek i około dwa tysiące felietonów opublikowanych w „L'Éventail” są świadectwem mojego docieklwego i ostrożnego studiowania człowieka w obliczu wydarzeń, które, jak mu się wydaje, determinuje, podczas gdy w rzeczywistości jest ich świadkiem.

Temat książki, której nigdy nie napiszę, jest najprostszy i najbardziej skomplikowany ze wszystkich: ja (Delépinne 1971).

Możliwe, że gdyby belgijska autorka tworzyła nadal, zaangażowałaby, rozszerzając klasyczny podział Arystotelesa, nowe zmysły, wskazane przez najnowsze badania naukowe: odczuwanie temperatury wewnątrz i na zewnątrz organizmu, zmysł równowagi, propriocepcję – ułożenie części ciała względem siebie i napięcie mięśni – czy też osobny zmysł wyróżniony do percepcji czasu odmierzanego przez mózg człowieka (Gélarđ 2017). Jaskółki takiej uważności można już wskazać w niektórych jej utworach. Być może poemat prozą nazwany „późnym gatunkiem poetyckim” („cette tardive espèce du genre poétique” [Chapelan

1946: 11]) okazałby się formą jeszcze bardziej przydatną dla jej wrażliwego pióra. Pamiętajmy jednak, że zmysłowość nie wyklucza *ratio* i dyscypliny, o której we wstępie do jednego z tomów Delépinne pisze inna znana pisarka, Marie Gevers, trafnie ujmując proces i sedno kreacji autorki *Sklepów z marzeniami*:

Podoba mi się również rytm Pani pracy literackiej. Narzuca sobie Pani dyscyplinę nadawania przedmiotom swoich spotkań formy, równowagi, wymiaru, które budują ich wdzięk i skuteczność. Ich struktura pozwala nam oprzeć na nich nasze myśli. Podążamy za wskazówkami strona po stronie, tak jak idziemy równym tempem wzdłuż alei pięknych, dorosłych drzew odżywianych dobrymi sokami (Gevers [1962] 1963: 9).

To trafne spostrzeżenie pozwala nam zrozumieć sedno gatunkowej kompilacji rodzajów *poematu prozą* autorstwa Berthe Delépinne, dla której opowieść o zdarzeniach protagonistów jest równie ważna, co sytuacja liryczna zatrzymana w kadrze literackiego spojrzenia, a emocje tyleż znaczące, co konkretna wiedza. Belgijska autorka przywraca liryczność prozie, jakby poza formalnymi dyskusjami, choć nawiązuje przy tym do literackich autorytetów i tekstów, których lektura okazuje się dla niej ważna. Forma *poematu prozą* może zaistnieć w uchyleniu lub na marginesie licznych dyskusji gatunkowych, ponieważ najistotniejsza dla Delépinne staje się jej poszukująca i badawcza, a zarazem formatywna i lustrzana funkcja poznania zmysłowego. Daje się ono określić zawsze znakiem entuzjazmu i pozytywnego wartościowania, ponieważ jest właśnie światotwórcze. Poznanie zmysłowe okazuje się ostatecznie ważne, ponieważ umożliwia rozpoznanie oraz przekazanie do- i odśrodkowej relacji siebie i świata poza „ja”, a forma poematu prozą pozwala Delépinne najlepiej je przeprowadzić i utrwalić.

LES SENS À L'ÉPREUVE : POÈMES EN PROSE DE BERTHE DELÉPINNE (1902–2001)

Berthe Marie Cornélie Delépinne, de son nom de jeune fille Capron, est née en 1902 à Ixelles (aujourd'hui un quartier de Bruxelles). Sa mère, Mathilde Romanie Vindevogel, était femme au foyer et s'occupait de l'éducation de ses filles, Berthe, la cadette, et Julia, l'aînée, qui deviendra plus tard une peintre et illustratrice talentueuse. Le père de l'écrivaine, Adolphe Capron, travaillait comme caissier et domestique¹. En épousant Paul Delépinne, en maintenant des relations familiales avec sa sœur et son beau-frère, Daniel Van Damme², Delépinne se lie d'amitié avec les artistes dans les cercles influents et les centres créatifs de la capitale³. Son talent d'écrivaine s'exprime aussi bien dans ses œuvres en prose, qui se traduisent par des essais, des études scientifiques, des monographies historiques et des romans, que dans ses œuvres lyriques : poèmes et poèmes en prose. Delépinne est également l'auteure de livres pour enfants. Bien que les biographies des dictionnaires littéraires soient extrêmement modestes, les archives nous apprennent que l'auteure a travaillé pendant 46 ans comme rédactrice en chef de la revue « L'Éventail »⁴, qu'elle a participé aux réunions du Pen Club belge, à la Biennale de poésie de Knokke-le-Zoute et a occupé le poste de vice-présidente de l'Association des écrivains belges de langue française. Elle a également correspondu avec de nombreux auteurs belges de renom et était une amie proche des élites du Royaume de Belgique de l'époque.

En 1977, elle a reçu le prix Bouvier-Parvillez décerné par l'Académie royale des sciences pour l'ensemble de son œuvre littéraire. Tous ses travaux, quel que soit le genre littéraire, révèlent un sens aigu de l'observation et se caractérisent par un choix précis des mots, une élégance d'expression et une sensibilité particulière à la beauté visuelle. En tant qu'historienne de formation et auteure d'ouvrages sur la reine de Belgique (Delépinne 1954) ou sur l'érudit Érasme de Rotterdam

¹ Cela se traduira par l'engagement social de Berthe Delépinne et par une série de poèmes qui, en filigrane, soulèvent la question des divisions et des différences sociales entre la riche aristocratie belge et les citoyens ordinaires, dans son recueil *Le Poète et la ville* (Delépinne 1958a).

² Fils de la peintre Adrienne Bruyère (1868–1947), écrivain, fondateur et conservateur du musée Érasme de Rotterdam à Bruxelles.

³ Cf. Correspondance Berthe Delépinne, Archives et Musée de la Littérature à Bruxelles (AML) entre autres avec : Marie Gevers ML (00630/1963/002/14/22) ; Marcel Thiry (ML 05960/0236) ; Germaine Sneyers (ML 14908/0039) ; ainsi que de nombreux poètes et poétesses du Pen Club belge (ML 14520).

⁴ Fondé en 1888 par le poète Max Waller, Frédéric Rotier et Victor Reding, ce magazine publiait initialement des articles sur la vie littéraire, théâtrale et artistique bruxelloise, avant de devenir, au XX^e siècle, une chronique importante de la vie diplomatique et culturelle des salons bruxellois.

(Delépinne 1944), elle convainc les lecteurs de ses œuvres en prose par son analyse habile des documents et ses descriptions riches en détails. En tant qu'auteure de nombreuses œuvres de fiction, elle entraîne le lecteur dans un récit captivant, plein d'éloquence et de charme, à l'instar des *Mille et Une Nuits*.

Parmi les six volumes de poésie de Berthe Delépinne, quatre sont des poèmes en prose, auxquels nous allons consacrer une plus grande attention dans cet article. À ce quatuor littéraire, j'ajouterai également des extraits de petits textes poétiques en prose, tirés de *L'Herbier des Jours*, que l'auteure elle-même qualifiait de recueil de « poèmes en prose » (Delépinne 1963a), et quelques textes tirés du recueil *Le raconteur d'images* (Delépinne 1972a), qui s'inscrivent dans la poétique du poème en prose telle que pratiquée par Delépinne. La plupart de ces œuvres font référence à la figure lyrique du *flâneur*, d'inspiration baudelairienne, et à un « moi poétique » particulièrement présent. Le premier recueil de poèmes en prose paraît à Bruxelles en 1942 sous un titre très significatif pour les références génériques : *En Musardant*, avec des gravures originales de Nelly Degouy (Delépinne 1942a). Le volume suivant de poèmes en prose, *La boutique aux rêves* (Delépinne 1952a), est publié dix ans plus tard aux éditions Willy Godenne à Bruxelles, alors que l'auteure a déjà de nombreuses publications à son actif⁵. Auteure très expérimentée d'œuvres en prose, de recueils de poèmes et d'essais, Delépinne publiera encore deux recueils de poèmes en prose : *La beauté des choses* (Delépinne 1958)⁶ et *Fougère* (Delépinne 1959).

Dans cet article, je présenterai à partir d'exemples choisis la spécificité des poèmes en prose de l'auteure belge, qui s'inscrivent dans l'histoire littéraire du genre, en redéfinissant la relation de référence et de connaissance entre la mémoire et l'écriture littéraire, et en ouvrant la voie à une expérience particulière et très sensuelle du monde. Je m'appuierai méthodologiquement sur trois types de clés : premièrement, j'utiliserai celle de la lecture attentive du texte et la méthodologie du *close reading* ; deuxièmement, la clé de l'épistémologie littéraire ; et troisièmement, la méthodologie de la littérature comparée. Toutes trois semblent être en effet utiles pour travailler sur les poèmes en prose de Delépinne. Ce sont elles qui, dans la *praxis* littéraire, feront l'objet principal de mes réflexions. Je laisserai donc de côté les considérations sur la forme généalogique

⁵ Outre son premier roman, *La Sirène dans la vitrine* (Delépinne 1941), elle publie un essai, *Érasme, Prince des Humanistes* (Delépinne 1944), l'étude *Histoire d'une Maison bruxelloise* (Delépinne 1950), le recueil de nouvelles *Le Clairon de verre* (Delépinne, 1951) et un ouvrage traduit en plusieurs langues (anglais, arabe, japonais et russe), *La Belgique historique, économique, monumentale et artistique* (Delépinne 1951–1952).

⁶ Malgré de nombreux efforts, l'auteure de cet article n'a pas réussi à se procurer ce volume. Les recueils de poèmes en prose de Delépinne sont aujourd'hui un trésor éditorial rare et très difficiles à trouver, même dans les archives et les bibliothèques.

elle-même, qui échappe toujours aux classifications, oscillant depuis déjà un siècle entre prose et poésie, entre corset formel et libre expression, inspirant sans cesse de nouvelles anthologies et études critiques. En fin de compte, il m'importe de faire connaître la silhouette poétique de Berthe Delépinne, oubliée et pratiquement inexplorée. Sa sensibilité et son style poétique méritent l'attention des lecteurs francophones, mais aussi des Polonais, en raison des possibles parallèles littéraires surprenants que j'aimerais évoquer à la fin de cet article.

Les sensuels poèmes en prose de Berthe Delépinne

En présentant les poèmes en prose de Delépinne, je me réfère à la théorie des cinq sens d'Aristote (Aristote 1988), qui les a distingués tels qu'ils sont communément perçus : la vue, l'ouïe, le toucher, le goût et l'odorat. Ils semblent particulièrement importants dans la lecture des œuvres de l'auteure belge, savamment associés dans leur activation littéraire à la pratique de la théorie de la connaissance, dont Anna Łebkowska, dans une importante étude sur l'épistémologie dans le roman, écrit :

De nos jours, les opinions qui considèrent la fiction littéraire et la science comme des formes de création du monde jouent un rôle important. De plus, la fiction est parfois comprise comme l'incarnation d'une théorie de la connaissance, parfois dotée d'une fonction qui dépasse les constructions épistémologiques existantes, ou encore d'une fonction qui transcende les limites de la connaissance de soi du lecteur, et enfin, elle contribue à révéler des domaines d'altérité (ajoutons : en référence à toute la richesse et la multiplicité des significations de ce concept). Cette multiplicité de rôles est liée aux tentatives d'explication de l'épistémologie littéraire (Łebkowska 2005 : 109).

Cette complexité (et l'utilité) d'épistémologie littéraire semble particulièrement d'actualité dans le cas des formes lyriques et épiques, et la condensation à laquelle est soumise la forme du poème en prose depuis la fin du XVIII^e siècle, tout en étant un genre constamment et diversement apprécié (Vincent-Munia 2003 : 9–42), fait que les questions cognitives liées à la forme du poème en prose concernent la qualité du monde raconté, et donc aussi du monde assimilé. Cette « révélation des zones d'altérité » semble particulièrement importante dans le cas du poème en prose, qui se distingue par une grande liberté formelle (Kluba 2022 ; *Równno z prawej...* 2022 ; Delville, Caws 2024), bien qu'il s'agisse d'une liberté limitée et préalablement construite par les jalons thématiques et formels de la poésie reconnus dans l'histoire de la littérature, tels que la forte présence du « moi lyrique », la poéticité, la rythmicité et la musicalité, l'émotivité et la

subjectivité. Jean-Pierre Bertrand note également un autre paradoxe résultant du développement du genre :

L'évolution de ce non-genre montre ainsi qu'il a été récupéré par l'institution poétique (si je puis dire) au titre de pratique parmi d'autres de la poésie – alors qu'il mettait en question la notion même de genre. Convenons donc, pour conclure, que le poème en prose est un produit littéraire extrêmement marqué. Il n'a pu faire sens qu'en regard de l'autonomisation du champ littéraire moderne dont il est la manifestation textuelle idéale et emblématique, bien davantage d'ailleurs que le vers-libre ou que le monologue intérieur avec lesquels il partage une semblable visée émancipatrice (Bertrand 2002 : 79–80).

Voici donc un poème en prose, forme doublement paradoxale, « condensée » sur le plan prosaïque et lyrique, qui, dans la réalisation littéraire de Berthe Delépinne, fait appel à plusieurs sens dans l'espace d'une seule œuvre, et condense le monde représenté, mais aussi la connaissance elle-même. Cette constante et cette intensité cognitive assurent non seulement à l'auteure un cheminement épistémologiquement efficace dans la réalité expérimentale, mais construisent également la structure de l'ensemble de l'œuvre, soutenue par des indices poétiques, afin de créer un monde lyrique convaincant sur le plan narratif, mais aussi susceptible d'être redécouvert par le lecteur. *Le sens de la vue* domine, souvent renforcé par un refrain répétitif, comme dans le poème intitulé *Conseil pour le temps présent* :

Regarde plus souvent le ciel.

Regarde, dès le premier regard de ta journée et jusqu'à l'instant de fermer tes rideaux, le ciel au-dessus de la ville.

[...]

Regarde le grand théâtre du ciel [...]

Regarde le ciel suspendu sur la ville qui semble le soutenir avec ses flèches et ses tours,

[...]

Regarde ce bleu, même si ce n'est qu'un reflet sur ta vitre, dans une flaque d'eau, dans un miroir inattendu sur la paroi d'ombre. Regarde ce bleu et tu pourras quand même sourire à défaut de pouvoir chanter (Delépinne 1963b : 11–13).

Comme dans l'exemple ci-dessus, les couleurs désignent souvent l'essence même de l'objet, constituant une sorte d'avant-garde de la description sensorielle. Leurs noms apparaissent dans de nombreux titres, toujours choisis par l'auteure avec soin et réflexion⁷. Dans l'œuvre intitulée *L'Heure des Livres* (Delépinne

⁷ Il s'agit notamment de *Soir bleu* (Delépinne 1942b : 11–13), *La Jacinthe blanche* (Delépinne 1942c : 35–38), *La Petite Chienne grise* (Delépinne 1942d : 39–41).

1942e), d'autres éléments de la construction de l'image du monde sont mis en évidence, à savoir la perception de la lumière et la saturation des couleurs. Cela permet une registration sensorielle de la catégorie du temps et, par le biais d'une adresse directe au destinataire, chez Delépinne, une mobilisation de la sensualité du lecteur du monde réel et du monde représenté. Le refrain « regarde » est remplacé par « attends », et le sens de la vue, complété par le sens opposé de l'ouïe, est rendu encore plus crédible dans l'ensemble de l'image par la capacité de ressentir et de « toucher ». C'est ainsi que l'auteur invite finalement le sens du toucher (« il suffit de tendre la main ») à vérifier l'existence liée aux émotions et aux sensations :

Attends que le soir soit venu faire lentement la besogne du soir, qu'il ait effacé, une à une, de tes fenêtres les clartés du ciel qui s'y reflétaient et qu'il ait fermé les volets hivernaux de ta maison tout à coup silencieuse et secrète, ancrée comme un navire au rivage de la nuit.

Attends que les voix agressives de la foule et des tramways se soient apaisées au carrefour voisin et que le bruit des pas de la vieille marchande de journaux, ces pas en sabots, lourds de labeur et de boue, ait été emporté par le vent.

Attends de te sentir au cœur cette étrange angoisse crépusculaire qui, chaque soir, depuis ton enfance et en dépit de ta raison, t'immobilise un instant, plein d'appréhensions et de doutes, comme si la nuit était une ennemie embusquée à l'angle de la table et qu'un seul geste imprudent déchaînerait autour de toi la meute des esprits malfaisants.

Attends d'être un peu triste, un peu tremblant, un peu lâche pour affronter le prochain sommeil porteur de rêves mais sachant bien, au fond de toi, que le secours est accessible et qu'il te suffira de lui tendre la main.

Ta lampe s'est allumée, ta lampe du soir et de l'intimité, fanal du réconfort et de la certitude, et dans le cercle rose de sa douceur enferme-toi comme en une île déserte seulement abordable aux voyageurs imaginaires (Delépinne 1942e : 5–6).

Toujours accompagnés de titres, comme dans *L'Heure des Livres*, les poèmes en prose créent une communauté de lecteurs en évoquant le potentiel important de l'enfance et de la jeunesse pour chacun d'entre nous, le rituel de la lecture et, grâce à lui, le processus de relecture du monde. C'est le sens de la vue qui guide les autres sens, en particulier le *sens de l'ouïe*, complémentaire et à la fois opposé à la vue. L'ouïe aide à construire la relation entre la mémorisation et le souvenir. Interrogée dans une interview sur la musicalité de ses œuvres, Berthe Delépinne confirme leur importance et le lien épistémologique qui les unit à la catégorie de la mémoire. En réponse à une question de Marcel Lobet, dans les pages du grand quotidien belge « Le Soir », elle prononce des mots significatifs pour notre réflexion :

Ces sont des poèmes en prose [...]. J'ai groupé, dans cet « herbier » tout ce qui m'a été inspiré par le sentiment du souvenir. Ces proses ont été retravaillées de manière à rejoindre le poème. [...] Je n'ai pas voulu me perdre dans la dialectique mais créer une harmonie entre les mots et les idées que je voulais défendre. Et pour d'abord, l'idée que l'ont vit de ses souvenirs. Tout homme a, comme le voulait Baudelaire, plus de souvenirs que s'il avait mille ans. Le sentiment de « ce qui est fini » nous enrichit (Delépinne 1964 : 9).

La connaissance sensorielle ancre toujours ses racines dans le concret, qui, dans l'univers lyrique des poèmes de Delépinne, constitue justement un passeport vers les souvenirs. Le déclenchement d'associations visuelles et auditives évoque la mémoire, qui redonne vie aux êtres grâce à une vérification supplémentaire par le toucher et l'odorat. Les mots du refrain « Rappelez-vous... » résonnent dans tout le poème, comme dans l'extrait suivant des *Rubans* :

Rappelez-vous l'hiver, le feu et la lampe et, sur nos genoux rapprochés, cette boîte pleine de rubans qui, ainsi enroulés, ressemblaient à des fleurs et que nous déroulions délicatement pour nous ménager la surprise, comme si quelque message y était codifié, dont nous déchiffriions, signe après signe, le secret.

J'ai de très vieux rubans et j'en ignore la provenance. Ils ont les noms et les parfums des choses disparues, et je ne sais pas de quelles fêtes, de quelles robes ils sont l'unique survivance. Failles et surahs, moires et taffetas qui s'effritent entre les doigts comme des pétales séchés et qui ont ces nuances surannées, défaillantes, grisaillees dont se parent si volontiers les souvenirs. Rubans pompadour, gorge de pigeon, mordorés, arc-en-ciel, sable, azur, Parme, aurore, dont le temps a effacé peu à peu les desseins, les fleurs, les ramages, mais a préservé l'odeur de santal et de bergamote (Delépinne 1963c : 14–15).

Le caractère non évident du *sens de l'odorat*, en référence aux rubans, intéresse la poétesse en tant que nouvelle possibilité de perception et de description. L'odeur intense qui accompagne les fleurs décrites joue en effet le rôle d'intermédiaire pour évoquer et définir les relations dans le monde représenté. Dans le poème *La Jacinthe blanche*, cette interdépendance entre les objets et les personnes résonne également pour effacer, ne serait-ce que momentanément, les frontières entre les genres et les espèces :

C'est une petite fille qui m'a offert la jacinthe blanche.

Elles sont entrées chez moi, l'une portant l'autre, toutes deux silencieuses et blanches de la tête aux pieds, ayant toutes deux la grâce inclinée des choses fugitives et cette fluidité de contours qu'ont seuls les êtres infiniment purs dont on ne sait trop s'ils n'incarnent pas une source, un flocon de neige ou un verger en fleurs.

[...]

Elles se ressemblaient tant que je ne n'osais exprimer ma pensée. Pouvais-je dire à la petite fille : Toi qui règnes sur les fleurs et presses tes mains sur ta poitrine à cause d'un parfum trop suave qui t'entre dans le cœur quel destin se lira un jour dans tes yeux sans mystères ? (Delépinne 1942c : 35–36)

En définitive, un sens est une porte grande ouverte sur les autres sens et observations, et permet de montrer le parallèle poétique entre les hommes et les fleurs :

Il est des fleurs généreuses d'où rayonne une vivante lumière. Elles diffusent une clarté dont elles semblent à mesure s'appauvrir. On dirait qu'elles dépensent en fraîcheur et en éclat leur poids et leur consistance et leur forme se dissout dans le halo où se meut leur senteur. Ainsi sont les lilas et les roses. Mais d'autres fleurs captent jalousement la lumière, s'en parent, s'en imprègnent, s'en gonflent comme d'un suc nourrissant. Autour d'elles se crée une zone d'ombre, se creuse un cadre incolore où brille seule leur beauté stellaire. Ainsi sont les lys et les jacinthes qui sur la table familiale restent inaccessible et inconnus, fleurs de passion à qui vont tous les hommages mais qui ne livrent pas le secret de leur froide splendeur.

La jacinthe blanche a vécu huit jours près de moi, sa blancheur intacte, insensible, qu'aucune variation de lumière n'altérait et dont la nuit exaltait l'intensité. Pendant huit jours, coquette et parfumée, elle fut la vraie lampe de ma table. Elle seule attira les regards, partout précieuse et désirable et les objets dont j'aimais jusque-là la présence harmonieuse perdirent durant ce temps leur pouvoir. Ou peut-être, éblouis eux aussi par la belle visiteuse mirent-ils beaucoup de bonne volonté à se rendre insignifiants (Delépinne 1942c : 36–37).

L'odeur, toujours perçue positivement, constitue un élément poétique essentiel de nombreuses œuvres de l'auteure⁸. Dans l'espace d'un poème, mais aussi dans celui de recueils entiers, s'instaure une atmosphère d'intimité, d'expérience unique et précieuse du monde à travers les sens, qui à son tour mobilise un récit lyrique, distinct et constituant à chaque fois un univers à part entière. Paul Lefebvre attire l'attention sur cette singularité et cette indépendance du poème en prose, ainsi que sur son caractère isolé, dans des essais publiés la même année que *En Musardant* de Delépinne. Le chercheur mentionne l'intensité lyrique, l'objectivité dans la saisie de l'instantanéité des impressions et des sensations, le caractère non évident qui accentue ainsi la littérarité et l'autotélicité souvent programmatique du poème en prose (Lefebvre 1942 : 123, 134, 141–149). Chez Berthe Delépinne, l'autotélicité est la conclusion ultime de nombreux mondes représentés, car dans la

⁸ Elle est également présente dans les souvenirs du sapin de Noël *L'Hymne à l'Arbre de Noël* (Delépinne 1942d : 209–212), dans l'œuvre-souvenir de la Provence, *L'âne aux lavandes* (Delépinne 1963d : 89–91), *Les carrioles* (Delépinne 1952b : 57–60), *Les tilleuls* (Delépinne 1952c : 61–64) et dans de nombreuses autres de ses œuvres.

perception de l'écrivaine belge, le récit du récit est le couronnement de la description du monde représenté, l'argument ultime en faveur de la légitimité d'une connaissance attentive et sensuelle. De plus, ses œuvres entretiennent un dialogue allusif et intertextuel⁹ avec les auteurs d'autres poèmes en prose, déclenchant une mémoire sonore et perceptible, multipliée, de l'expérience littérale et imaginaire :

Il ne faut presque rien pour écrire. Les mots de tout le monde et de chaque jour. La vie telle qu'elle est. Le cœur qui bat. Les yeux grands-ouverts sur les êtres et les choses, mais aussi sur soi-même. La douleur salvatrice. L'émerveillement devant un brin d'herbe. La patience de tracer lentement ces signes qui désignent l'abstrait et le concert de tout ce que les hommes purent formuler et concevoir et qui ne sont cependant traduits que par les lettres de l'alphabet, comme les symphonies ne sont faites que des notes de la gamme.

Il faut « le vide papier que la blancheur défend » ainsi que le disait Stéphane Mallarmé. Il faut, ainsi que l'enseignait Paul Valéry à propos d'une feuille de papier, « que sur le miroir magique de sa blanche étendue l'âme voie devant elle le lieu des miracles que l'on ferait naître avec des signes et des lignes ». Il faut un coin de table, ou les genoux rapprochés sur lesquels s'appuie un carnet de notes aux pages desquelles un livre aisément s'ébauche parce que la pensée y inscrit le rythme et l'abandon créateurs (Delépinne 1963h : 17–18).

En référence aux symbolistes, Delépinne ne se contente pas d'illustrer la généalogie cognitive concrète du poème en prose, mais construit elle-même la prosodie complexe de ses œuvres, en les écoutant au préalable et en projetant l'écoute du lecteur. Michel Brix décrit cette situation avec justesse :

Même dissociée de la musique, l'écriture en vers demeure une espèce de partition : l'auteur suggère qu'il veut être lu à haute voix et il indique, par la métrique, comment interpréter vocalement son texte. À l'inverse d'un prosateur, le poète est celui qui ne limite pas son ambition à faire passer aux lecteurs un contenu, que ceux-ci seraient susceptibles de redire avec leurs propres mots, donc en modifiant la forme du message ; le poète voudrait également qu'outre ce contenu, les lecteurs retiennent aussi comment les choses ont été dites, et il doit dans ce but travailler à faciliter la mémorisation, en soumettant son texte à des contraintes prosodiques (Brix 2014 : 96–97).

Delépinne, dans une forme lyrique souvent utilisée pour s'adresser au destinataire, met en avant l'essence du son et du rythme dans chacun de ses volumes, en incluant des textes dans lesquels le sens de l'ouïe revêt une importance

⁹ Dans les poèmes en prose de Berthe Delépinne, on retrouve des références directes à des œuvres et à leurs personnages, par exemple Tristan et Iseult dans *Un carreau de dentellière* (Delépinne 1963e : 32–34), David Copperfield dans *La plume d'oie* (Delépinne 1963f : 38–40), Moby Dick, dans *Les cahiers* (Delépinne 1963g : 92–94).

particulière pour l'auteure, qui souhaite obtenir du lecteur une attention et une concentration auditive similaires :

Entends, écoute cette musique où, seules, les choses sont à la fois musiciens et instruments, comme il arrive aux jours d'été dans une clairière lorsque tu ne sais pas si le soleil ou les arbres, les herbes ou les oiseaux, les insectes ou les semences mûres créent ce frémissement grégorien ignoré de ses compositeurs et dont personne ne dirige l'ensemble (Delépinne 1972b : 11)¹⁰.

Outre la vue, l'odorat et l'ouïe, une place particulière est également accordée au *sens du toucher* déjà mentionné. Dans le poème *Sable*, on retrouve les figures de style préférées de la poétesse : les anaphores, les appels au destinataire, le mode impératif, mais aussi le « toucher » privilégié :

Prends un peu de sable dans ta main et laisse-le couler lentement entre tes doigts, ou bien, paume large ouverte, attends que le souffle de l'air que tu crois immobile l'emporte, grain après grain, jusqu'à ce que seules les lignes de ta main soient des lignes de sable.

Ligne de vie, ligne de chance, ligne de cœur, toutes les lignes dont tu ne sais pas les noms et qui répondent aux millénaires questions des astres. Ainsi ton destin sera tracé dans ta main. Durant quelques instants par l'impondérable présence minérale, scintillante et terne à la fois, comme la vie elle-même, comme l'été déclinant, comme tout ce qui reste dans le souvenir de tant de choses accomplies, affalées sur le sable et qui achèvent de s'anéantir dans ta main.

Prends du sable dans tes deux mains et referme-les de toutes tes forces sur cette douceur fraîche et mouvante que rien ne retiendra, mais dont tu percevras longtemps l'odeur salée en ce creux de dune où tu reposes, barque échouée dans la mélancolie d'un beau jour finissant (Delépinne 1972c : 45).

Dans le dernier volume de prose poétique publié, l'expérimentation de la lettre et du monde, des personnes et des plantes, crée un mini-chef-d'œuvre lyrique. En collaboration avec l'éditeur Willy Godenne, le sens du toucher est satisfait par le contact avec le papier à la cuve, avec une feuille de fougère unique intégrée dans chaque exemplaire, avec le format de la page allongé à la longueur de la feuille, fait de papier à la cuve. Dans cette perspective, la narration lyrique et sensuelle de Delépinne prend un sens supplémentaire, légitimé par la « fougère vivante » :

¹⁰ L'on retrouve des références similaires et une intensité sonore similaire dans des textes tels que : *Extinction de voix* (Delépinne 1963i : 20–22), *Musique* (Delépinne 1963j : 41–43), *La place du silence* (Delépinne 1952d : 29–32), *Les cloches* (Delépinne 1952e : 37–40), *L'heure de Mozart* (Delépinne 1952f : 97–100), *Cantilène* (Delépinne 1972d : 55–56), *Chant du souvenir* (Delépinne 1972e : 69–70).

Je vous apporte une fougère, cueillie à l'orée du bois par un soir de septembre et enfermée ici, brûlante de soleil couchant, alourdie de pores mûres, avec son parfum de terreau, de santal et d'éther, ses rhizomes inflexibles et grêles comme des rémiges, son feuillage fauve et doux de plumage végétal.

Je l'ai trouvée tapie dans les feuilles mortes, les premières feuilles sacrifiées par l'automne afin que les animaux poursuivis y trouvent retraite et abri. Et, sans doute, ne l'aurais-je point vue, verte et roussâtre comme un coq de bruyère, si, à l'extrémité de chaque fronde en apparence immobile, n'eut tremblé une goutte d'eau, n'eut tremblé si fort qu'elle tombait irisée, faisant frissonner chaque tige sur laquelle elle rebondissait. Il n'y avait ni pluie ni brume, et la fougère tremblait, haletait avec la crainte presciente des proies et des victimes, et, blottie là, penchée vers les feuilles mortes, creuses et aussi parfaits que des sceaux impériaux marquant des cachets de cire vertes ? Hélas ! que saurons-nous jamais du mystère des âmes les plus proches de nos âmes ? Que saurons-nous jamais des cœurs qui battent contre le nôtre et s'efforcent au même rythme ? Que saurons-nous jamais de notre propre fièvre, de nos larmes versés et de l'amour et de la mort ? (Delépinne 1959 : 3-4)

À côté des sens très présents que sont la vue, l'ouïe, le toucher et l'odorat, le *sens du goût* est presque absent des poèmes en prose de Delépinne. Cela n'est pas surprenant si l'on se rappelle que les sensations gustatives ne représentent que 20 %, les 80 % restants appartenant à l'odorat. Et bien que l'on trouve dans certains passages des allusions à la nourriture, à des légumes, des fruits et des épices spécifiques, on ne trouve nulle part de description du goût. L'odeur de la vanille et de l'huile chaude évoque la foire annuelle *Foire du Midi* (Delépinne 1963k : 71-73), tandis que le sucre brun et les petits pois verts ne sont qu'un prétexte pour décrire le voyage de *La roulotte* (Delépinne 1963l : 68-70). Dans le poème intitulé *Les pommes*, les fruits du titre sont envoyés dans un colis en novembre et, bien qu'ils soient concrets, ils restent une promesse, un souvenir ou un désir pour tous ceux qui les contemplant – les autres. Les pommes sont en effet le symbole d'un rêve :

Les pommes étaient là, vivantes, fraîches, rouges, jaunes, vertes, rondes, simples comme des pommes et bonassement appétissantes, un peu rustres, sans apprêts et paysannes comme le verger où elles avaient mûri.

Mais chacun respirait et regardait quelque chose d'autre que la boîte de pommes, quelque chose d'inconnu à lui-même, de lointain, de secret et d'ineffable qui l'occupait tout entier (Delépinne 1963f : 86-87).

Dans cette perspective, l'absence du sens du goût a un sens : elle ne signifie pas l'abandon, mais plutôt la « mise en suspens », la préservation d'un rêve.

Affinités interculturelles et sensorielles

C'est précisément le rêve et l'imaginaire, bien que nourris par l'observation du concret, qui sont les plus importants pour Delépinne. Cela est particulièrement visible dans le recueil et le poème en prose intitulé *La boutique aux rêves*. Parmi divers objets hétéroclites, on aperçoit des pantoufles brodées, que la narratrice dépoussière et qui donnent vie à son récit :

Je ne saurai jamais quelle jeune fille romantique, s'ennuyant dans un salon d'acajou et de plantes vertes, broda jadis ces deux empeignes de pantoufles en tapisserie de laine mêlée de fils d'or et de perles, ni quel destin clément les amena intactes, après un siècle, à la montre poussiéreuse d'un brocanteur faubourien.

Je ne saurai jamais pourquoi je m'arrêtai, sous la pluie, devant cette boutique inconnue, ni pourquoi un marquis et une marquise de tapisserie, me souriant à travers la vitre, parurent si heureux, après quelques palabres, de devenir mon bien.

Car ils parurent heureux, pour autant que je puisse présumer du cœur muet des choses. [...]

Dès qu'ils furent sous ma lampe, les petits personnages s'animent. L'élan de la danse gonfla la robe fleurie et les basques de l'habit bleu. A l'instant même, ce n'était plus là des images de laine, mais bien plutôt les fantômes de quelque « Embarquement pour Cythère », arrêtant pour nous, volontairement, leur course et consentant à faire partie du cortège de nos divinités domestiques (Delépinne 1952g : 10–11).

Cette histoire de boutiques, de rues poussiéreuses et endormies d'une petite ville, d'un monde enfantin révolu, construit une mythologie familiale colorée, ravivée par la lumière des lampes et le regard du narrateur. La lecture de l'objet et de la description se fait à plusieurs niveaux. Outre les références aux œuvres picturales de Watteau, les magasins de rêve doivent évoquer pour le lecteur polonais *Sklepy cynamonowe* (Schulz [1933] 1934) [Les Boutiques de cannelle (Schulz 2014 : 12–114)] de Bruno Schulz (1892–1942), même s'il est peu probable que Delépinne ait connu cette œuvre, qui n'avait pas encore été traduite en français à l'époque. Les deux auteurs se caractérisent toutefois par une sensibilité visuelle similaire, le souci du détail apparemment insignifiant, l'acuité des sens et la capacité à retranscrire leur utilisation dans les mots. L'univers de la boutique magique est l'un des nombreux points communs entre les deux auteurs ; on retrouve dans les œuvres de Delépinne des parallèles avec le monde de l'enfance, si important dans la prose de Schulz. Et avec ce trésor d'un autre monde, qui stimule d'abord la connaissance sensorielle de l'auteur, puis celle du lecteur, apparaît une trajectoire particulière de rencontres et de reconnaissances :

Au temps de mon enfance, près de l'école, il y avait une petite boutique où l'on vendait des rêves.

J'y entrais rarement, mais je la contemplais chaque jour et je connaissais par cœur les merveilles presque invariables de son étalage. [...]

On y vendait tous les appâts qui font paraître les rentrées de classe moins tristes au tout petits et qui dissimulent le dur labeur d'apprendre à écrire entre les feuillets de cahiers couleur jardin.

On y vendait des touches au beurre gainées de papier d'argent, des taille-crayons en forme de montgolfières, des boîtes à éponges portant une lune en relief et surtout des plumiers qui s'appelaient aussi des cassettes.

Des cassettes ! Les enfants d'aujourd'hui ont-ils encore l'ambition d'en posséder une en bois verni, à guirlande de roses, fermant à clef, ornée d'une boussole, d'un tiroir secret pour le compas et d'un essuie-plume de feutre rouge ?

Dans ma boutique aux rêves les plus belles cassettes étaient en laque de Chine noire ou pourprée [...] Et c'est sur ces cassettes-là, longuement admirées, que j'appris à connaître les lotus, les cigognes, les pagodes et les sampans.

Il y avait aussi des bonbons. [...]

Bonbons du passé dans les petites boutiques où vieillissaient des marionnettes, des cerceaux à sonnettes, et des diabolos parmi les cartaches de verre, les perles vendues à l'once et les masques de Carnaval ! [...] Dans la boutique de mon enfance il y avait aussi une boîte à musique qui jouait la Polka des Oiseaux. Petite boutique où l'on vendait des rêves ! Polka qui vient parfois rêver au bord de mes souvenirs ! (Delépinne 1952h : 110–112)

Contrairement à celles de Bruno Schulz, les boutiques magiques de Berthe Delépinne s'étendent au-delà des fenêtres et des portes d'entrée. Au fil de la lecture des différents textes du recueil *La boutique aux rêves*, le vecteur de déplacement de la narratrice s'inverse : elle quitte la boutique pour se diriger vers la ville. On y trouve en revanche des équivalents des saisons et du printemps, des masques et des mannequins, et même des vendeurs qui, comme chez l'écrivain de Drohobytsch, se balancent sur des échelles vertigineuses, mais qui, contrairement à la prose de Schulz, ne coupent pas de tissus, mais taillent la matière verte de la nature :

Moi, je vous le répète : j'ai vu les élagueurs dans l'avenue avec leurs échelles, leurs sabots claquants, la poche de leur tablier bleu débordante de joncs.

Je les ai vus dans le square où les arbres n'ont pas le droit de grandir, ni les enfants de jouer, ni les chiens de courir, ni les amoureux de s'embrasser, et où les statues tremblent quand passe le gardien moustachu. Je les ai vus à l'étang aux mouettes : ils coupaient les cheveux des saules et retailaient la queue du coq de buis. Je les ai vus au Parc, mais je n'ai pas osé les suivre, car il est défendu aux poètes de les accompagner au vallon secret où, dans sa grotte mousse, la Madeleine de Duquesnoy s'ennuie près du buste de Pierre le Grand.

Et si les élagueurs sont là, vous savez bien que dans quelques semaines ce sera le printemps. Le temps de danser au Bal de la Monnaie, de manger les crêpes du Mardi gras, de raconter en famille les carnivals d'antan ; le temps de traverser, sans y penser, ce petit février boiteux vêtu de cendres et de serpentins, et vous voici parmi les charmantes giboulées, les robes de communiantes, les jonquilles et les premiers radis.

Les élagueurs sont là, croyez-en les poètes (Delépinne 1952i : 19–20).

Dans la prose de Delépinne, on retrouve également l'équivalent du « marqueur » de Schulz, l'album de timbres, sous la forme d'une brochure touristique encourageant à voyager – prétexte pour raconter des histoires sur des contrées lointaines et insolites, des concepts, des compositeurs et des valeurs :

J'ai ouvert la brochure. Marco-Polo, Provence, Ormonde, Vivaldi, Liberté, Flamenco, Dianan, Colombie !

Beaux noms des beaux navires qui partent vers les ports de mes livres d'images, vers l'Inde et l'Afrique et toutes les Amériques aux escales prévues qui sentent le soleil, les fleurs surchauffées, le poivre et le sable mouillé.

Halifax, Stavanger, Bermudes, Istanbul, Curaçao, Trinidad !

Poésie des villes dont on ne sait que les histoires merveilleuses et terribles, racontées aux veillées, villes dont on reçut un jour une carte-vue gardée longtemps au coin de la cheminée, et que le temps décolora.

Il n'est pas vrai, Baudelaire ! que le monde est grand à la clarté de lampes. Le monde est devenu tout petit, comme un jouet entre les mains des hommes (Delépinne 1952j : 23–24).

La dernière phrase de la citation fait référence à la fois à la forme du récit et au personnage du « patriarche », qui, chez Berthe Delépinne, est Baudelaire, apparaissant à plusieurs reprises. L'auteur du *Spleen de Paris* est important pour les observateurs-auteurs-*flâneurs* des deux sexes en raison de l'aspect itinérant de son œuvre : à travers la ville et à travers les souvenirs (Devevoire 2005 : 31–40). Malgré la distance géographique, la langue et le temps qui les séparent, ils ont en commun une miniaturisation du monde, d'abord dans leur regard, puis sur la page, qui accentue l'intimité du message, l'unicité et en même temps l'universalité d'une expérience sensorielle exceptionnelle du monde.

Conclusion

Berthe Delépinne, malgré des parallèles évidents et pour des raisons connues, ne fait pas référence à la prose de Schulz, mais sa conception avant-gardiste de l'artiste qui dépasse les frontières génériques et esthétiques (Todorov 1971) la rapproche de l'attitude créative de l'auteur du *Traité des mannequins* (Schulz 2014). L'auteure définit ainsi la communauté des écrivains :

Les artistes ne sont pas des rêveurs mais des réalisateurs. Nous sommes des artisans, et nous devons commencer par être de bons ouvriers. Nos matériaux, à nous écrivains, ce sont les mots. Nous avons un outil splendide : la langue française et nous devons l'employer avec respect, avec le souci du métier, avec une volonté de discipline. [...] Je ne suis ni bégueule ni fleur bleue. S'il faut du fumier autour des rosiers, il est tout de même permis de préférer les roses au fumier (Delépinne 1964 : 9).

Rappelons ici la réponse de Berthe Delépinne à une enquête sur les aspects concrets du métier d'écrivain et du processus d'écriture. La poétesse définit très clairement ce qui caractérise ses poèmes en prose et l'équilibre personnel qu'elle a trouvé entre le lyrisme et l'épopée dans son écriture :

J'écris l'après-midi, deux ou trois heures, et le lendemain matin je revois et corrige le travail de la veille. Je gaspille beaucoup de papier, je recommence souvent, je relis mes écrits à haute voix parce que la musique des mots et le rythme des phrases modifient le texte, lui donnent une pulsation humaine indispensable à l'émotion. Émotion indispensable à la prose qui, sans poésie, ne touche ni le cœur ni l'esprit. L'idée maîtresse, seule conductrice d'une œuvre, naît malgré moi et sans que je participe à sa création. Une fois l'idée implantée, il ne me sera plus possible d'échapper à la nécessité d'écrire. Que ce soit en histoire, en poésie, dans le roman ou la nouvelle, seul le destin humain m'intéresse, et mes dix-huit ouvrages ainsi que quelque deux mille chroniques parues dans « L'Éventail » sont les témoignages de ma patiente et prudente étude de l'être humain face aux événements qu'il croit déterminer alors qu'en réalité il les subit.

Le sujet du livre que je n'écrirai jamais est le plus simple et le plus compliqué qui soit : moi (Delépinne 1971).

Il est possible que si Delépinne avait continué à créer, elle aurait élargi la division classique d'Aristote en y ajoutant de nouveaux sens mis en évidence par les dernières recherches scientifiques, tels que la perception de la température à l'intérieur et à l'extérieur du corps, le sens de l'équilibre, la proprioception – la position des parties du corps les unes par rapport aux autres et la tension musculaire, ou encore un sens distinct dédié à la perception du temps mesuré par le cerveau humain (Gérald 2017). On peut déjà percevoir les prémices d'une telle attention dans certaines de ses œuvres. Peut-être que le poème en prose appelé « cette tardive espèce du genre poétique » (Chapelan 1946 : 11) se révélerait une forme encore plus appropriée pour sa plume sensible. Rappelons toutefois que la sensualité n'exclut pas la *ratio* et la discipline, comme l'écrit dans l'introduction à l'un des volumes de l'auteure belge une autre écrivaine célèbre, Marie Gevers, qui résume avec justesse le processus et l'essence de la création de l'auteure de la *Boutique aux rêves* :

J'aime aussi le rythme de votre travail littéraire. Vous vous imposez la discipline de donner aux objets de vos rencontres une forme, un équilibre, une dimension contribuant à leur grâce et à leur efficacité. Leur structure nous permet d'y appuyer nos pensées. Nous prenons en possession page à page comme on marche d'un pas égal dans une avenue de beaux arbres adultes nourris de bonne sève (Gevers [1962] 1963 : 8).

Cette observation pertinente nous permet de comprendre l'essence même de la compilation générique des types de *poèmes en prose* de Berthe Delépinne, pour qui le récit des événements vécus par les protagonistes est tout aussi important que la situation lyrique figée dans le cadre du regard littéraire, et les émotions tout aussi significatives que les connaissances concrètes. L'auteure belge redonne à la prose son caractère lyrique, comme en dehors des discussions formelles, tout en faisant référence à des autorités littéraires et à des textes dont la lecture s'avère importante pour elle. La forme du *poème en prose* peut apparaître, en décalage ou en marge de nombreuses discussions sur les genres, car ce qui importe le plus à Delépinne, c'est la fonction cognitive, formatrice et miroir de la connaissance sensorielle. Elle peut toujours être définie par un signe d'enthousiasme et d'évaluation positive, car elle est précisément créatrice de monde. La connaissance sensorielle est finalement importante, car elle permet de reconnaître et de transmettre la relation centrée sur soi et le monde extérieur, et la forme du poème en prose permet à Delépinne de la réaliser et de la fixer au mieux.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHIE

- Arystoteles.** 1988. *O duszy*. Przeł. Paweł Siwek. Warszawa: PWN.
- Bertrand Jean-Pierre.** 2002. *Un genre sans queue ni tête : le poème en prose*. [In:] *Sociologie de la littérature : la question de l'illégitime*. Dir. Sylvie Triaire, Jean-Pierre Bertrand, Benoît Denis. « Lieux-Littéraires/La Revue », n° 5. P. 71–80.
- Brix Michel.** 2014. *Poèmes en prose, vers libre et modernité littéraire*. Paris : Édition Kimé.
- Chapelan Maurice.** 1946. *Préface*. [In:] *Anthologie du poème en prose*. Éd. Maurice Chapelan. Paris : René Juilliard Sequana. P. 7–25.
- Delépinne Berthe.** 1941. *La Sirène dans la vitrine*. Bruxelles : Les éditions de Belgique.
- Delépinne Berthe.** 1942a. *En Musardant*. Bois originaux de Nelly Degouy. Bruxelles : Librairie Générale.
- Delépinne Berthe.** 1942b. *Soir bleu*. [In:] *En Musardant*. Bruxelles : Librairie Générale. P. 11–13.
- Delépinne Berthe.** 1942c. *La Jacinthe blanche*. [In:] *En Musardant*. Bruxelles : Librairie Générale. P. 35–37.

- Delépinne Berthe.** 1942d. *Hymne à l'Arbre de Noël*. [In:] *En Musardant*. Bruxelles : Librairie Générale. P. 209–212.
- Delépinne Berthe.** 1942d. *La Petite Chienne grise*. [In:] *En Musardant*. Bruxelles : Librairie Générale. P. 39–41.
- Delépinne Berthe.** 1942e. *L'Heure des Livres*. [In:] *En Musardant*. Bruxelles : Librairie Générale. P. 5–10.
- Delépinne Berthe.** 1944. *Érasme, Prince des Humanistes*. Bruxelles : Éditions Draps.
- Delépinne Berthe.** 1950. *Histoire d'une Maison bruxelloise*. Bruxelles : Wellens et Godenne.
- Delépinne Berthe.** 1951. *Le Clairon du verre*. Bruxelles : La Renaissance du Livre.
- Delépinne Berthe.** 1951–1952. *La Belgique historique, économique, monumentale et artistique*. Berne : Union Postale Universelle.
- Delépinne Berthe.** 1952a. *La boutique aux rêves*. Bruxelles : Willy Godenne.
- Delépinne Berthe.** 1952b. *Les carricoles*. [In:] *La boutique aux rêves*. Bruxelles : Willy Godenne. P. 57–60.
- Delépinne Berthe.** 1952c. *Les tilleuls*. [In:] *La boutique aux rêves*. Bruxelles : Willy Godenne. P. 61–64.
- Delépinne Berthe.** 1952d. *La place du silence*. [In:] *La boutique aux rêves*. Bruxelles : Willy Godenne. P. 29–32.
- Delépinne Berthe.** 1952e. *Les cloches*. [In:] *La boutique aux rêves*. Bruxelles : Willy Godenne. P. 37–40.
- Delépinne Berthe.** 1952f. *L'heure de Mozart*. [In:] *La boutique aux rêves*. Bruxelles : Willy Godenne. P. 97–100.
- Delépinne Berthe.** 1952g. *Les pantoufles*. [In:] *La boutique aux rêves*. Bruxelles : Willy Godenne. P. 9–12.
- Delépinne Berthe.** 1952h. *La boutique aux rêves*. [In:] *La boutique aux rêves*. Bruxelles : Willy Godenne. P. 110–112.
- Delépinne Berthe.** 1952i. *Chanson*. [In:] *La boutique aux rêves*. Bruxelles : Willy Godenne. P. 19–20.
- Delépinne Berthe.** 1952j. *Réclame du Monde*. [In:] *La boutique aux rêves*. Bruxelles : Willy Godenne. P. 23–24.
- Delépinne Berthe.** 1954. *Élisabeth, reine des Belges*. Bruxelles : Willy Godenne.
- Delépinne Berthe.** 1958. *La beauté des choses*. Bruxelles : Willy Godenne.
- Delépinne Berthe.** 1958a. *Le Poète et la ville*. II. Julia Capron. Bruxelles : Willy Godenne.
- Delépinne Berthe.** 1959. *Fougère*. Bruxelles : Willy Godenne.
- Delépinne Berthe.** 1963a. *L'Herbier des Jours*. Bruxelles : Éditions des artistes.

- Delépinne Berthe.** 1963b. *Conseil pour le temps présent.* [In:] *L'Herbier des jours.* Bruxelles : Éditions des artistes. P. 11–13.
- Delépinne Berthe.** 1963c. *Les rubans.* [In:] *L'Herbier des Jours.* Bruxelles : Éditions des artistes. P. 14–16.
- Delépinne Berthe.** 1963d. *L'âne aux lavandes.* [In:] *L'Herbier des Jours.* Bruxelles : Éditions des artistes. P. 89–91.
- Delépinne Berthe.** 1963e. *Un carreau de dentellière.* [In:] *L'Herbier des Jours.* Bruxelles : Éditions des artistes. P. 32–34.
- Delépinne Berthe.** 1963f. *La plume d'oie.* [In:] *L'Herbier des Jours.* Bruxelles : Éditions des artistes. P. 38–40.
- Delépinne Berthe.** 1963g. *Les cahiers.* [In:] *L'Herbier des Jours.* Bruxelles : Éditions des artistes. P. 92–94.
- Delépinne Berthe.** 1963h. *À celle qui voudrait devenir écrivain.* [In:] *L'Herbier des Jours.* Bruxelles : Éditions des artistes. P. 17–19.
- Delépinne Berthe.** 1963i. *Extinction de voix.* [In:] *L'Herbier des Jours.* Bruxelles : Éditions des artistes. P. 20–22.
- Delépinne Berthe.** 1963j. *Musique.* [In:] *L'Herbier des Jours.* Bruxelles : Éditions des artistes. P. 41–43.
- Delépinne Berthe.** 1963k. *Foire du Midi.* [In:] *L'Herbier des Jours.* Bruxelles : Éditions des artistes. P. 71–73.
- Delépinne Berthe.** 1963l. *La roulotte.* [In:] *L'Herbier des Jours.* Bruxelles : Éditions des artistes. P. 68–70.
- Delépinne Berthe.** 1963l. *Les pommes.* [In:] *L'Herbier des Jours.* Bruxelles : Éditions des artistes. P. 86–88.
- Delépinne Berthe.** 1964 [dans l'entretien avec Marcel Lobet]. *Berthe Delépinne entre l'herbier des jours et le bois sacré.* « Le Soir », 25.03. Archives ML630. (28.3). P. 9.
- Delépinne Berthe.** 1971 [dans l'enquête „La Libre Belgique”]. « La Libre Belgique », 24.02. Archives AML ; ML 932/15/12.
- Delépinne Berthe.** 1972a. *Le raconteur d'images.* Bruxelles : André de Rache.
- Delépinne Berthe.** 1972b. *La musique des choses.* [In:] *Le Raconteur d'images.* Bruxelles : André de Rache. P. 11–12.
- Delépinne Berthe.** 1972c. *Sable.* [In:] *Le raconteur d'images.* Bruxelles : André de Rache. P. 45–46.
- Delépinne Berthe.** 1972d. *Cantilène.* [In:] *Le raconteur d'images.* Bruxelles : André de Rache. P. 55–56.
- Delépinne Berthe.** 1972e. *Chant du souvenir.* [In:] *Le raconteur d'images.* Bruxelles : André de Rache. P. 69–70.

Delépinne Berthe. 1984. *La Poste internationale en Belgique*. Bruxelles : R.T.T. et Pro-Post.

Delville Michel, Caws Mary Ann. 2024. *About the French Prose Poem*. New York: New York Review Books.

Devevoire Christèle. 2005. *Errance dans le récit poétique, errance du récit poétique*. « Figura », n° 13. P. 31–40.

Gélard Marie-Luce. 2017. *Sens*. [In:] *Anthropen. Le dictionnaire francophone d'anthropologie ancré dans le contemporain* [en ligne]. Protocole d'accès : <https://revues.ulaval.ca/ojs/index.php/anthropen/article/view/30679/121> [23.11.2023].

Gevers Marie. [1962] 1963. *Avant-propos*. [In:] Berthe Delépinne. *L'Herbier des Jours*. Bruxelles : Éditions des artistes. P. 8.

Kluba Agnieszka. 2022. *The Prose Poem as a (non)Genre. A Polish Case Study*. Berlin–Bern–Bruxelles–New York–Oxford–Warszawa–Wien: Peter Lange.

Lefebvre Paul. 1942. *Essai de définition du poème en prose. Les thèses en présence*. [In:] Paul Lefebvre. *Essai sur le poème en prose*. Coll. Cahiers des Poètes catholiques. Bruxelles : Édition Universelle.

Łebkowska Anna. 2005. *O powieściowej epistemologii*. „Teksty Drugie”, nr 5. S. 109–116.

Równa z prawej. Antologia polskiego poematu prozą. 2022. Oprac. Jakub Kornhauser. Poznań: Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu.

Schulz Bruno. [1933] 1934. *Sklepy cynamonowe*. Warszawa : Towarzystwo Wydawnicze „Rój”.

Schulz Bruno. 2014. *Les Boutiques de cannelle*. [In:] *Récits du treizième mois*. Coll. Classiques slaves. Trad. Alain van Crugten. Lausanne : L'Âge d'Homme. P. 12–114.

Todorov Tzvetan. 1971. *Poétique de la prose*. Paris : Le Seuil.

Vincent-Munnia Nathalie. 2003. *Préface*. [In:] *Aux origines du poème en prose français (1750–1850)*. Dir. Nathalie Vincent-Munnia, Simone Bernard-Griffiths, Robert Pickering. Paris : Honoré Champion. P. 9–42.