

Prace Polonistyczne, seria LXXXI, 2026
ISSN 0079-4791; e-ISSN 2450-9353
<https://doi.org/10.26485/PP/2026/81/14>
Data otrzymania: 30.04.2024
Daty recenzji: (1) 12.07.2024 / (2) 8.08.2024
Data akceptacji: 30.08.2024



David Bédouret

UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Sandrine Bédouret-Larraburu

UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR

WSPÓŁCZESNY FRANCUSKI POEMAT PROZĄ: DOŚWIADCZENIE JĘZYKOWE I PRZESTRZENNE

LE POÈME EN PROSE CONTEMPORAIN FRANÇAIS : UNE EXPÉRIENCE DE LANGAGE ET UNE EXPÉRIENCE SPATIALE

THE CONTEMPORARY FRENCH POEM: A LINGUISTIC AND SPATIAL EXPERIENCE

(streszczenie)

Robert Marteau, Jacques Ancet i Jean-Louis Giovannoni zaproponowali wspólne „doświadczenie poetyckie prozą”, którego cechą charakterystyczną stanowi jego zakotwiczenie w przestrzeni. Poemat prozą jest w takiej perspektywie interakcją zachodzącą między doświadczeniem życiowym a doświadczeniem językowym. Tym samym, pozwala na pracę nad percepcją przestrzeni i nad odczuwanymi doznaniem. Owe doświadczenia wskazują wymiar idealny wymienianych obszarów geograficznych (terytoriów), karmiąc jednocześnie

David Bédouret – prof. INSPE Toulouse Occitanie-Pyrénées, Université de Toulouse, Laboratoire GEODE, UMR CNRS 5602, 41 Allées Jules Guesde - CS 61321, 31013 Toulouse - CEDEX 6, France, <https://orcid.org/0000-0001-7834-6464>, e-mail: david.bedouret@univ-tlse2.fr

Sandrine Bédouret-Larraburu – dr hab., prof. Université de Pau et des Pays de l'Adour, collègue 2EI, Laboratoire ALTER, Arts/Langages: Transitions & Relations UR 7504, Avenue de l'Université BP 576, 64012 Pau CEDEX, France, <https://orcid.org/0000-0001-9277-9565>, e-mail: sandrine.bedouret@univ-pau.fr

wyobraźnię przestrzenną czytelnika. W istocie, praca nad językiem pozwala na zróżnicowanie rytmów i struktur po to, by czytelnik nie był tylko odbiorcą pewnego nietuzinkowego lub osobistego doświadczenia przestrzeni, ale by jego wyobrażenie tych miejsc uległo tym samym modyfikacji.

SŁOWA KLUCZOWE

Proza; wiersz; doświadczenie językowe; doświadczenie przestrzenne; wyobrażeniowość; geograficzność

(résumé)

Robert Marteau, Jacques Ancet et Jean-Louis Giovannoni ont proposé des œuvres poétiques en prose qui partagent la particularité de s'ancrer dans un espace. Le poème en prose est une interaction entre une expérience de vie et une expérience de langage, il permet alors de travailler sur la perception de l'espace et sur les sensations ressenties. Ces expériences témoignent de la dimension idéale des territoires évoqués tout en nourrissant l'imaginaire spatial du lecteur. En effet, le travail sur la langue permet de varier les rythmes et les structures afin que le lecteur ne soit pas seulement le récepteur d'une expérience de lieux peu communs ou personnels mais que son imaginaire de ces lieux en soit modifié.

MOTS-CLÉS

Prose ; poème ; expérience de langage ; expérience spatiale ; imaginaire ; géographicité

(abstract)

Robert Marteau, Jacques Ancet and Jean-Louis Giovannoni created prose poems that share a distinctive feature of being anchored in space. The prose poem can be seen as an interaction between an experience of life and an experience of language, which helps explore the perception of space and the sensations felt. These experiences bear witness to the ideal dimension of the territories evoked in the texts, while feeding the reader's spatial imagination. Working with language allows one to vary rhythm and structure so that the reader is more than just a recipient of an experience of unusual or personal places, as their mental image of these places is transformed in the process.

KEYWORDS

Prose; poem; linguistic experience; spatial experience; imagination; geographicity

WSPÓŁCZESNY FRANCUSKI POEMAT PROZĄ: DOŚWIADCZENIE JĘZYKOWE I PRZESTRZENNE

Zdecydowaliśmy się poddać refleksji poemat prozą, w oparciu o teksty trzech współczesnych pisarzy, Roberta Marteau, Jacques'a Anceta i Jeana-Louisa Giovannoniego. Ich trzy utwory wyróżniają się taką samą cechą charakterystyczną. Są one mianowicie zakotwiczone w określonej przestrzeni¹: *Fleuve sans fin* [Rzeka bez końca] nosi podtytuł *Journal du Saint-Laurent* [Dziennik znad Świętego Wawrzyńca] (Marteau 1994) i jest świadectwem takiego właśnie doświadczenia przestrzennego w Kanadzie; *La Ligne de crête* [Linia grzebiętowa] Jacques'a Anceta (Ancet 2007) przywołuje doświadczenie odkrywania gór, a *Sous le seuil* [Pod progiem] Jeana-Louisa Giovannoniego (Giovannoni 2016) opisuje sekretną przestrzeń wiejskiego domu. Poemat prozą pozwala nam pracować nad postrzeganiem przestrzeni i emocjami, które odczuwamy; jest to doświadczenie językowe będące jednocześnie również doświadczeniem przestrzennym, świadczącym o idealnym wymiarze owych miejsc-terytoriów, które karmią wyobraźnię przestrzenną czytelnika. Praca nad językiem pozwala z kolei zmieniać rytmy i struktury tak, aby czytelnik nie tylko był odbiorcą doświadczenia niezwykłych lub szczególnie osobistych miejsc, ale by jego wyobrażenie o tych miejscach zostało w rezultacie zmodyfikowane.

W jaki sposób poemat prozą daje dowód istnienia owego doświadczenia przestrzennego oraz językowego i umożliwia nam zrozumienie geografii?

Zacniemy od zaprezentowania teoretycznych, ogólnych i geograficznych ram, które określiły naszą pracę badawczą, a następnie zastanowimy się nad wyjątkowością wymienionych uprzednio trzech poetyckich doświadczeń. W drugiej części wywodu przyjrzymy się konstrukcji podmiotu poetyckiego, a w trzeciej – przedstawionym doświadczeniom przestrzennym.

1. Ramy teoretyczne: poemat prozą i wyobrażenia geograficzna

Zacniemy od wykazania, że teksty te należy czytać jako poematy prozą i że są one karmione wyobraźnią geograficzną.

1.1. Poemat prozą: kwestia *generis*

Według Tzvetana Todorova: „Wybór dokonany przez społeczeństwo spośród wszystkich możliwych kodyfikacji dyskursu określa to, co nazywamy systemem gatunków. [...] Gatunki literackie są bowiem niczym innym jak takim

¹ Nota od tłumaczek: nazywane będą one dalej przez także terytoriami, zgodnie z główną koncepcją autorów artykułu.

wyborem, który stał się konwencją społeczną” (Todorov 1987: 23). Trudniej jest zdefiniować poemat prozą. Tak więc, kwestię gatunkową warto odnieść do trzech dzieł, które wybraliśmy do zbadania. *Rzeka bez końca* nosi podtytuł *Dziennik znad Świętego Wawrzyńca* (Marteau 1994). Choć utwór jest przedstawiony jako dziennik – rozpoczynający się w poniedziałek, 3 maja 1982 roku, a kończący w czwartek, 28 kwietnia 1983 roku – podmiot poetycki nie opowiada swojego życia, nie narzuca własnego „ja”, ale raczej zdaje relację z doświadczeń geograficznych związanych z Rzeką Świętego Wawrzyńca w Kanadzie. *Linia grzbietowa* Jacques’a Anceta nie ma podtytułu, ale na czwartej stronie okładki widnieje zapis „proza poetycka”. Wydawca opisuje dzieło w następujący sposób: „Dziwna alchemia, która zachodzi, gdy zbliżasz się do znajomego miejsca. To przywołanie kolorów, ciszy, światła, rytmu i dźwięków gór. Nie jest to opisowa historia, lecz zaproszenie do wędrówki po krainie pisania” (Ancet 2007). Wreszcie, *Pod progiem* Jeana-Louisa Giovannoniego nosi podtytuł „opowieść”. Jednak ten tekst jest daleki od konwencjonalnej opowieści. Tylna strona okładki ostrzega nas również: „Jean-Louis Giovannoni bada przestrzeń naszych negacji i odrzuceń w serii obrazów, w których życie owadów i ludzi jest umieszczone na tej samej płaszczyźnie” (Giovannoni 2016). Ta płaszczyzna stanowi również przestrzeń znanego miejsca, w tym przypadku domu wakacyjnego. Właściwe będzie zatem podejście do tych hybrydowych tekstów pod kątem ich gatunkowości.

Chodzi o to, by podejść do problemu gatunku raczej nie od strony badania cech immanentnych tekstów, lecz od strony dynamicznego procesu pracy nad charakterem gatunkowym wypowiedzi (Adam, Heidmann 2009: 13). Postanowiliśmy w tym celu oprzeć się na sześciu propozycjach opracowanych przez Jeana-Michela Adama, aby pokazać, że teksty te mogą być częścią kilku gatunków, które są tak różnorodne, jak praktyki dyskursywne. Gatunki stanowią znormalizowane praktyki, kognitywnie i społecznie niezbędne. Poemat prozą jest jednak szczególnie trudny do zrozumienia, gdyż nie podlega standardowym zasadom. Proza jako praktyka dyskursywna jest bezużyteczna dla celów definicyjnych, stąd wybór innych, bardziej rynkowych etykiet. Co więcej, gatunki są kategoriami dynamicznymi i w swej zmienności mogą się krzyżować. Istnieją także jedynie w ramach określonego kulturowo i czasowo systemu gatunków, więc gatunkowość angażuje i wpływa na wszystkie poziomy tekstowe i transtekstualne. Teksty te funkcjonują również jako poematy prozą, zgodnie z rozpoznaniem Suzanne Bernard (1959: 14–15) która definiuje ten gatunek za pomocą kilku prostych i łatwych do zidentyfikowania kryteriów: kryterium organicznej „jednolitości”, kryterium „krótkości”, kryterium „bezczasowości” i kryterium „nieprzewidywalności” („nieumotywowania”) (Kłuba 2014: 122). Chociaż poemat prozą wykorzystuje elementy narracyjne, opisowe lub argumentacyjne, dowodowe, wykracza

on poza nie w celach czysto poetyckich. W przypadku każdego utworu łatwo jest zidentyfikować krótkie, organiczne jednostki zbudowane wokół danego miejsca lub momentu.

Rzeka bez końca jest zbudowana wokół wpisów ułożonych w kolejności chronologicznej: każdy z nich jest krótką jednostką, powiązaną z doświadczeniem: np. ten z 27 czerwca wiąże się ze spacerem do portu i odkryciem budynku kościoła. Utwór Jacques'a Anceta podzielony na cztery podrozdziały (ostatni z nich jest wierszowany): *Sous le motif* [Pod motywem], *Sur le motif* [O motywie], *Avec le motif* [Z motywem] i *Montagne: fragments* [Góra: fragmenty] przedstawia w wersach wyraźnie zaznaczone jednostki typograficzne. Natomiast *Pod progiem* składa się z około dwudziestu bardzo krótkich rozdziałów, w których często zmieniają się zarówno punkt widzenia, jak i osoba mówiąca. Każdy rozdział ma własną autonomię i jest podzielony na króciutkie, zwiewne akapity, przypominające wiersz. Nie ma też tu przedstawionej historii jako takiej, z początkiem, rozwinięciem i końcem przygody. Teksty są powiązane z doświadczeniem piszącego, zarówno z doświadczeniem życiowym, jak i doświadczeniem języka, z którym wchodzi w interakcje. To kluczowe, gdyż w ten sposób konstruuje się w przestrzeni tekstu poetycki charakter.

1.2. Wyobrażony interfejs między doświadczeniem przestrzennym a doświadczeniem językowym

Nasza refleksja wpisuje się w geopoetykę Michela Deguy (1960), Kennetha White'a (1994) i Michela Collota (2014), którzy są zainteresowani procesem przekształcania doświadczenia przestrzennego w językowe i doświadczenia językowego w przestrzenne. Początkowo poeta doświadcza miejsca-terytorium poprzez trzy główne procesy: percepcję, reprezentację i emocje. To fizyczne, emocjonalne i poznawcze doświadczenie wytwarza materiały zebrane w procesie twórczym, którego wynikiem jest wiersz. Materiały te są składnikami wyobraźni (Bédouret 2022; Bédouret, Thémines, Glaudel, Genevois, Grondin 2022). W ten sposób, przechodzimy od doświadczenia przestrzennego do doświadczenia języka. Jak zauważa Deguy, do poety należy „podjęcie tej ontologicznej topologii widzialnego” (Deguy 1960: 120). Te trzy procesy łączą poetę ze światem materialnym (miejsce-terytorium i wiersz), a język staje się środkiem do zrozumienia niewidzialnego, idealnego świata lub fenomenologicznego wymiaru przestrzeni.

W dalszym ciągu czytelnik doświadcza owej przestrzeni podczas lektury wiersza, co pozwala mu zbliżyć się do „geograficzności” poety, tzn. do jego bycia w świecie, w znaczeniu, jakie nadaje on światu lub w sposobie, w jakim porządkuje on ten świat za pomocą wielu słów, idei, symboli, metafor i obrazów. Dzięki

takiemu językowi wkracza on także na terytorium „świata konkretnego”, którego doświadcza pośrednio, co nazywamy doświadczeniem zastępczym.

To podwójne doświadczenie językowe i zastępcze może w konsekwencji zmienić wyobrażenie czytelnika, jego własną percepcję, projektowane realizacje i emocje, które za pośrednictwem wiersza żywią się tymi należącymi do poety.

Zarówno wyobrażenia poety, jak i czytelnika sytuuje się w sercu doświadczenia przestrzennego i językowego; geograf używa ich jako interfejsu-ekranu, który pozwala nam zrozumieć, jak uporządkowany jest świat i w jaki sposób staje się on zrozumiały dla społeczeństw i jednostek.

2. Budowanie poetyckiego podmiotu w sercu różnorodnych doświadczeń

Podmiot poetycki przejmując kontrolę nad wypowiedzią-oznajmieniem. Przyczynia się do powstania tego, co poetyckie, ponieważ wyznacza swój własny rytm.

2.1. Oznajmująca złożoność Giovannoniego

Jednym z kryteriów identyfikacji wiersza jest sposób, w jaki przedstawiony zostaje podmiot poetycki. *Pod progiem* przedstawia się, skupiając się na tym, co zewnętrzne, jakby kamera filmowała to, co właśnie się dzieje. Pierwszy rozdział zawiera szereg precyzyjnych adnotacji, które ukazują określony ogłód: „Godzina piąta, ledwie wypowiedziane. Świt wygrywa w oddali. Przedmioty nie mają odwagi. Zimne prześcieradła. Dziecko odwraca się, szuka swojego koca. Kot bliżej” (Giovannoni 2016: 9).

Taki ogłód daje pierwszeństwo rzeczom: dziecko staje się obiektem obserwacji, „przedmioty” wysuwają się na pierwszy plan: „nie mają odwagi”, „poddają się przy pierwszym świetle, martwe uspokojone”. Subiektywizm jest również widoczny w relacji z krajobrazem: „Drzewa nie przybyły” (Giovannoni 2016: 9). Jeśli drzewa nie przybyły, oznacza to, że nie są widoczne, nie są dostrzegalne dla podmiotu, który je zna i ich oczekuje. Poprzez swoje spojrzenie podmiot poetycki konstruuje literackość, którą Giovannoni definiuje następująco: „Literackość – czyli wyrażanie indywidualności – jest sposobem filmowania, kadrowania, fotografowania, przemieszczania lub umieszczania siebie w języku, który prowokuje nowe doznania” (Laugier 2014: 25).

Początek tej opowieści jest zatem naznaczony pragnieniem przedstawienia ram literackości, autoafirmacji, która wchłania się i ukrywa w dyskursie. Ta subiektywność znajduje się w kontrze do oznajmającego „ja”, poruszającego się w obrębie dzieła. Kilka linijek dalej pierwszoosobowy podmiot, oznaczony morfemami fleksyjnymi, nie zostaje przywołany:

Jestem wysoki – ślizgam się. Ciasny kwiat... Trzmiel i chrząszcze nie mogą mieć nadziei, trzymane z szacunkiem na progu. Gdzie indziej wejdą bez przeszkód. Słupki i rurki już się poruszają. [...] Pijany, bezsilny, w końcu wpadłem do środka (Giovannoni 2016: 12).

Oto mały owad nie jest ani trzmiel, ani chrząszczem, a jego historia kończy się właśnie tutaj. Podmiot poetycki rozprasza się na kilka osób mówiących. W trakcie opowieści zaimki osobowe odnoszą się do różnych osób lub zwierząt – w „wokół, tnie się i się chowa” (Giovannoni 2016: 36) „się” odnosi się do wielu małych, niezidentyfikowanych zwierząt. Zaimek może być ogólny lub bardziej referencyjny – „my” dotyczy mszyc w: „ssieme noc i dzień” (Giovannoni 2016: 43). W dziewiątym rozdziale „my” odnosi się do kolonii karaluchów (Giovannoni 2016: 53–54); ta decentracja pozwala karaluchom mówić o tym, jak współżyją z ludźmi. Podmiot poetycki jest konstruowany poprzez sieciowanie różnych płaszczyzn, przenikliwe, w stylu graniczącym z cynizmem, jak w rozdziale 16, który przywołuje wspomnienie babci gotującej świnie:

Sól przenika. Starsza pani wie, ile jej użyć i nakłada ją na każdą część.

Jej wnuki obserwują ją.

To ucztą. Zjedzą szklankę wypełnioną zsiadłą krwią nadziewaną boćwiną, wszystko ugotowane w bulionie z selera, doprawione pieprzem i przyprawami.

Nasza babcia zmarła w połowie grudnia, na początku zimy. Czuwaliśmy przy niej dzień i noc (Giovannoni 2016: 89).

Przyjęty ton jest tonem aforystycznym; to zbiór fragmentów. Jest to charakterystyczne dla oznajmającego stylu Giovannoniego. Jeśli przeanalizujemy głos podmiotu poetyckiego, pojawiają się urywki dyskursu, powracające, rozmywające oznajmujące instancje, pozwalające usłyszeć to, co żywe z wewnątrz i z zewnątrz.

2.2. Wrażenie, źródło pisania poetyckiego tematu

W twórczości Roberta Marteau wrażenie także wyraźnie kształtuje podmiot poetycki. Dziennik nie jest narracją, ale mnogością obrazów i pejzaży. Bardzo często opowieść danego dnia przyjmuje za punkt wyjścia miejsce, takie jak kościół Notre-Dame-de-Bon-Secours w niedzielę 27 czerwca, i skupia się na florze i faunie, na zewnątrz kościelnego budynku: grzywacz, jesiony i wiązy, które wywołują zadumę lub nostalgię. Ten sam mechanizm można zaobserwować np. w niedzielę 1 sierpnia. Słuch i wzrok warunkują pisanie podmiotu poetyckiego: „ja” wtapia się w scenę, wędrując potem od jednej idei do drugiej; koncepty przemieszczają się; głos konstruowany jest przez doznania. Wrażenia

są notowane prostym stylem, ale gdy myśl się rozwija, zdanie wydłuża się, jakby podmiot poetycki puszczał hamulec, który trzyma go w otaczającej przestrzeni:

Niedziela 1 sierpnia

Kos dziobie dżdżownicę w trawie, wciąż błyszczącej od niedawnej burzy. [...] A to przenosi mnie nad jezioro Prespa w jugosłowiańskiej Macedonii, gdzie w owczarni Kurbinovo namalowano tak zwane Zaśnięcie Dziewicy, czyli przyjęcie jej nieśmiertelnej duszy przez syna w chwale, podczas gdy poniżej dwa pochylone anioły w sukienkach z powoju przygotowują się do ulotnienia jej cielesnych szczątków (Marteau 1994: 69).

Jacques Ancet konstruuje podmiot poetycki poprzez rytmy zdań, które odzwierciedlają jego pozycję: rytmy są różne, gdy podmiot obserwuje górę z daleka, gdy się wspina lub schodzi. Rytm wpisuje się w ciało i określa wyjątkowość dzieła. Na poziomie teoretycznym Ancet – podobnie jak Henri Meschonnic, z którym był blisko związany – łączy ciało i rytm, tworząc nowe znaczenie (Ancet 2019: 33), a doświadczenie góry jest doświadczeniem fizycznym, które wpływa na zmianę głosu:

Ciało nie jest teraz niczym więcej niż pojedynczym, szybkim, upartym oddechem, do którego dostosowują się ręce i nogi, dysząc lub sapiąc w intymności coraz bliższego kontaktu z tą ogromną rzeczą, która rozwija się, odpycha, wita, odpycha ponownie, jedna i wiele – w tym samym czasie: chłód kamienia, szybkie smugi intensywnych zapachów, zwielokrotnione echa toczącego się kamienia, oddechy przychodzące znikąd... Czy w tym momencie nie ma już ani góry, ani ciała, ale pojedynczy ruch – pojedynczy bezruch – pojedyncza obecność?² (Ancet 2007: 59–60)

Możemy zatem zadać sobie pytanie, w jaki sposób podmiot poetycki pozycjonuje się w tej przestrzeni; inaczej mówiąc: jak wyraża się jego geografia?

3. Doświadczenie języka generujące cztery rodzaje doświadczenia przestrzennego, które świadczą o geografii poety

Za pośrednictwem wiersza czytelnik zastępczo przeżywa doświadczenie przestrzenne poety. Jest ono trojkiego rodzaju: wieloskalowe, materialne i zmysłowe.

3.1. Wieloskalowe doświadczenia terytorium

Wiersze opisują doświadczenia przestrzenne w różnych skalach, a każdy poeta używa innej skali do postrzegania przestrzeni. Ancet np. obserwuje górę i przypomina nam o ograniczeniach ludzkiego spojrzenia: góra zawsze wydaje się niedostępna, ponieważ: „Mówić o górze? Trzeba by nam tutaj obejmującego spojrzenia

² W kwestii obecności warto zapoznać się z pracami Hansa Ulricha Gumbrechta (Gumbrecht 2003; 2012).

bogów” (Ancet 2007: 20). Stanowi ona zatem makroterytorium, którego granice są niemożliwe do dostrzeżenia przez ludzi ze względu na odległości. Giovannoni, przeciwnie, obserwuje swoje miejsce-terytorium w wielkiej skali, jakby używał szkła powiększającego. Zanurza nas w świat owadów, drobnych bezkręgowców i małych zwierząt. Poeta uświadamia nam, że intymna przestrzeń każdego z nas jest dzielona z innymi żywymi istotami, których nie widzimy i które ignorujemy, takimi jak te owady, które zajmują to samo miejsce i wędrują po nim. Pokazuje nam prawdziwe mikroterytorium, świat równoległy do naszego. Marteau proponuje pośredni punkt widzenia, przyjmując ludzką perspektywę i opisując krajobrazy, mezoterium, gdzie każde zdanie odpowiada innemu aspektowi krajobrazu: „Widzę morze, olinowane, nieokiełznane, z jego falami, jego chłupotem, jego masztami, jego szmatami. W oddali lasy, wyspy i brzegi” (Marteau 1994: 28).

3.2. Materialne doświadczenia ziemi

Poeci opisują struktury i składniki ziemi: biotop, biocenozę, miejsca zamieszkałe przez człowieka. Ziemia staje się interfejsem, swoistym ekranem, między człowiekiem a naturą. Ancet używa precyzyjnego słownictwa geomorfologicznego: grzbiet, krąg, płaskowyż, dolina, wzgórze itp. Marteau lubi mieszać różne elementy: „Stoję na szczycie wzgórza porośniętego dębami, po którym wspina się bryza znad rzeki” (Marteau 1994: 36). Podczas gdy Marteau skupia się na świecie ptaków, Giovannoni przedstawia biocenozę: „zieleni obfituje wokół beczki wypełnionej wodą. Węże pływają w wysokiej trawie. Żaby i traszki drżą na brzegu wody” (Giovannoni 2016: 10).

Ta fizyczna prezentacja terytorium-ziemi nie jest statyczna; wręcz przeciwnie: wszystko żyje i jest w ruchu. Człowiek nie jest wykluczony, ale zawsze obecny, tuż obok natury. W ten sposób Giovannoni przechodzi od mikroterytorium owadów do mikroterytorium ludzi, zawsze łącząc je ze sobą: „Jego matka robi na drutach na szezlongu. Jej białe, delikatne nogi, bez spodni; i jej stopy w otwartych sandałach. Komary miały wczoraj niezły ubaw” (Giovannoni 2016: 13). Marteau przyjmuje bardziej zdystansowaną perspektywę, mimo że związek z naturą wydaje się niezachwiany: „[...] fakt, że oderwaliśmy się od pnia, aby zająć się naszymi sprawami, nie oznacza, że nie jesteśmy już związani umową, która rządzi gospodarką planety” (Marteau 1994: 37). Ze swojej strony Ancet chce również „opowiedzieć historię życia” (Ancet 2007: 40), innymi słowy: pokazać, że góry są zamieszkałą przestrzenią z gospodarstwami, domami i wioskami. Pragnie „[...] mówić o siedlisku, surowej egzystencji ludzi i zwierząt, błocie na ścieżkach, smrodzie ze stajni, nieodpartej miejskiej inwazji na sąsiednie wioski” (Ancet 2007: 40).

3.3. Zmysłowe doświadczenia terytorium

Wzrok jest wszechobecny, a wiersze zostały pomyślane jako obrazy. W dążeniu do ukazania obecności Ancet odwołuje się do malarstwa, które pokazuje nie tylko krajobraz, ale także doznania. Jego góra przywołuje obrazy Cézanne'a z Sainte-Victoire. Podczas gdy Marteau również odnosi się do malarstwa, bulgoczący świat małych zwierząt Giovannoniego jest bardziej zbliżony do kina i przypomina film *Mikrokosmos* (reż. Claude Nuridsany, Marie Perennou 1996). Temu obrazowemu wymiarowi towarzyszą również wszystkie inne splecione ze sobą zmysły. Wiersz sprawia, że czujemy atmosferę osobnego miejsca, terytorium poety, a teksty tworzą całościowe doświadczenie sensoryczne, w którym dźwięki towarzyszą zapachom, doznaniom cielesnym i kinestetycznym – „ciało wchodzi w dźwiękową świeżość. Rodzaj kaskady lekkich ech, zimnych zapachów i drżących światel” (Ancet 2007: 50); „świat pisze i mówi do siebie, w rzeczywistości prowadzi dialog między humusem a światłem” (Marteau 1994: 37); „słońce dziesięciokrotnie potęguje dźwięki i zapachy” (Giovannoni 2016: 11).

Tak oto chcieliśmy pokazać, że niezależnie od tego, co piszą wydawcy, że teksty trzech autorów proponują wiersze prozą. Ich kompozycja ujawnia silne jednostki, które są krótkie, w tym sensie, że:

zwięzłość jest trybem poetyckim samym w sobie. Ma znaczenie tylko wtedy, gdy jest napisany. To wyjaśnia, dlaczego nie może istnieć streszczenie wiersza, żadna parafraza (w sensie wypowiedzi zastępczej). Możliwa jest tylko nieskończona glosa, ta nieskończoność stanowi sam wymiar historyczności skrótu (Dessons 2015: 129).

Podczas gdy opisywane doświadczenia są częścią natychmiastowej percepcji, mają być ponadczasowe jak lustro skierowane na doświadczenie czytelnika. Ostatecznie, doświadczenia te są bezinteresowne, w tym sensie, że nie służą ani technicznemu opisowi przewodnika turystycznego, ani narracyjnej pauzie, ani woli argumentacji. W omawianych wierszach chodzi o uchwycenie przestrzeni i miejsca. Poeta, poprzez swoje spojrzenie i obecność, konstruuje własną „geograficzność”, gdyż sposób, w jaki wiersz jest ujęty w słowa, wynik interakcji między doświadczeniem życia a doświadczeniem języka, wchodzi w grę z „geograficznością” czytelnika. Wiersz konstruuje własne doświadczenie czytelnika. Wydaje nam się, że ten związek ze zmysłami, ze środowiskiem, stanowi największy potencjał poematu prozą. Z tego właśnie względu wybraliśmy trzech poetów, którzy bardzo różnią się od siebie w sposobie przedstawiania świata, zarówno pod względem podejścia do tematu, jak i stylu pisania. Każdy z nich zapewnia swoje własne zakotwiczenie w przestrzeni, pozwala nam widzieć ją i mówić o niej w inny sposób, co staje się z kolei bardzo interesujące dla geografa.

LE POÈME EN PROSE CONTEMPORAIN FRANÇAIS : UNE EXPÉRIENCE DE LANGAGE ET UNE EXPÉRIENCE SPATIALE

Nous avons choisi de réfléchir au poème en prose à partir des écrits de trois auteurs contemporains, Robert Marteau, Jacques Ancet et Jean-Louis Giovannoni, qui ont proposé une œuvre poétique en prose. Ces trois œuvres partagent la particularité de s'ancrer dans un espace : *Fleuve sans fin* est sous-titré *Journal du Saint-Laurent* (Marteau 1994) et témoigne d'une expérience au Canada ; *Ligne de crête* de Jacques Ancet (Ancet 2007) évoque une expérience de découverte de la montagne, et *Sous le seuil* de Jean-Louis Giovannoni (Giovannoni 2016) décrit l'espace clandestin d'une maison de campagne. Le poème en prose permet alors de travailler sur la perception de l'espace et sur les sensations ressenties. Cette expérience de langage est aussi une expérience spatiale, elle témoigne de la dimension idéale de ces territoires tout en nourrissant l'imaginaire spatial du lecteur. En effet, le travail sur la langue permet de varier les rythmes et les structures afin que le lecteur ne soit pas seulement le récepteur d'une expérience de lieux peu communs ou personnels mais que son imaginaire de ces lieux en soit modifié.

Comment le poème en prose témoigne-t-il d'une expérience spatiale et de langage, et permet-il de comprendre la géographicité ?

Dans un premier temps, nous poserons le cadre théorique, générique et géographique dans lequel nous avons travaillé pour ensuite réfléchir à la singularité de ces trois expériences poétiques. Nous nous intéresserons à la construction du sujet poétique dans une deuxième partie et aux expériences spatiales générées dans une troisième.

1. Le cadre théorique : poème en prose et imaginaire géographique

Nous montrerons dans un premier temps que ces textes doivent se lire comme des poèmes en prose et qu'ils se nourrissent d'un imaginaire géographique.

1.1. Le poème en prose : question de généricité

Pour Tzvetan Todorov : « le choix opéré par une société parmi toutes les codifications possibles du discours détermine ce qu'on appellera son système de genres. [...] Les genres littéraires, en effet, ne sont rien d'autre qu'un tel choix, rendu conventionnel par une société ». (Todorov 1987 : 23). Il est plus difficile de définir le poème en prose. Aussi la question générique mérite-t-elle d'être abordée concernant les trois œuvres que nous avons choisi d'explorer. Ainsi *Fleuve sans fin* est sous-titré *Journal du Saint-Laurent* (Marteau 1994). Certes, l'ouvrage se

présente comme un journal intime commençant le lundi 3 mai 1982 et s'achevant le jeudi 28 avril 1983. Cependant, le sujet poétique n'y raconte pas sa vie, n'impose pas son « je » mais donne à lire des expériences géographiques liées au fleuve Saint-Laurent au Canada. *La ligne de crête* de Jacques Ancet n'est pas sous-titrée mais la quatrième de couverture signale « prose poétique ». L'éditeur caractérise l'œuvre ainsi : « L'étrange alchimie qui opère quand on aborde un lieu familier. C'est une évocation des couleurs, silence, lumières, rythme, et sons propres à la montagne. Un récit qui n'est pas descriptif mais une invitation à errer, plus qu'à randonner, au pays de l'écriture » (Ancet 2007). Enfin, l'ouvrage de Jean-Louis Giovannoni *Sous le seuil*, est sous-titré « récit ». Or, ce texte est bien loin d'un récit conventionnel avec une histoire. La quatrième de couverture nous met également en garde : « Jean-Louis Giovannoni explore l'espace de nos rejets en une succession de tableaux où la vie des insectes et celle des hommes sont posées sur un même plan » (Giovannoni 2016). Ce plan est aussi celui du lieu familier, de la maison de vacances, en l'occurrence. Ainsi, il est pertinent d'aborder ces textes hybrides en termes de généricité.

Il s'agit d'aborder le problème du genre moins comme l'examen des caractéristiques d'une catégorie de textes que comme la prise en compte et la mise en évidence d'un processus dynamique de travail sur les orientations génériques des énoncés (Adam, Heidmann 2009 : 13). Nous nous sommes appuyés sur les six propositions élaborées par Jean-Michel Adam pour montrer que ces textes peuvent participer de plusieurs genres, qui sont aussi divers que les pratiques discursives. Les genres sont des pratiques normées, cognitivement et socialement indispensables. Or, le poème en prose est particulièrement difficile à appréhender parce qu'il ne relève pas de pratiques normées. La prose comme pratique discursive ne s'avère d'aucune utilité définitionnelle. D'où le choix d'autres étiquettes plus vendeuses. De plus, les genres sont des catégories dynamiques en variation, et peuvent se croiser ; ils n'existent qu'au sein d'un système de genres, culturel et daté, si bien que la généricité engage tous les niveaux textuels et transtextuels et les affecte. Ces textes fonctionnent aussi comme des poèmes en prose, selon Suzanne Bernard (1959 : 14-15) qui définit ce genre par quelques critères simples et facilement identifiables : le critère de « l'unité organique », le critère de « brièveté », le critère « d'intemporalité » et le critère de « gratuité ». S'il utilise des éléments narratifs, descriptifs ou argumentatifs, le poème en prose les dépasse à des fins uniquement poétiques. Pour chaque ouvrage, il est aisé d'identifier des unités organiques, brèves, construites autour d'un lieu ou d'un moment.

Fleuve sans fin est construit par entrées chronologiques : chaque texte a ainsi son unité, brève, liée à une expérience. Celle du 27 juin, par exemple, est liée à une promenade jusqu'au port et à la découverte d'une église. L'ouvrage de

Jacques Ancet, divisé en quatre sous-parties, dont la dernière est en vers, « Sous le motif », « Sur le motif », « Avec le motif », et « Montagne : fragments », présente des unités nettement marquées typographiquement. Enfin, *Sous le seuil* est composé d'une vingtaine de chapitres très courts qui changent fréquemment de point de vue et de locuteur. Chaque chapitre a sa propre autonomie et se décline en paragraphes très courts, aérés, qui ne sont pas sans évoquer le verset. Il n'y a pas non plus d'histoire à proprement parler : avec un début, des péripéties et une fin. Ces œuvres sont liées à l'expérience, à la fois une expérience de vie et une expérience de langage qui interagissent. Ce point nous semble essentiel dans la mesure où il construit le poétique.

1.2. L'imaginaire interface entre l'expérience spatiale et l'expérience de langage

Notre réflexion s'inscrit dans la géopoétique de Michel Deguy (1960), Kenneth White (1994), ou encore Michel Collot (2014) qui s'intéressent au processus de transformation de l'expérience spatiale en expérience du langage et de la transformation de l'expérience de langage en expérience spatiale. Dans un premier temps, le poète vit le territoire, cette rencontre s'effectue à l'aide de trois processus majeurs : la perception, la représentation et l'émotion. Cette expérience physique, émotionnelle et cognitive génère des matériaux assemblés par le processus de création dont le poème est le résultat. Ces matériaux sont les composantes de l'imaginaire (Bédouret 2022a ; Bédouret, Thémines, Glau-del, Genevois, Grondin 2022b). Nous passons ainsi d'une expérience spatiale à une expérience de langage. Comme le souligne Deguy, il appartient au poète de « relever cette topologie ontologique du visible » (Deguy 1960 : 120). Ces quatre processus lient le poète au monde matériel (le territoire et le poème) et le langage devient le moyen de comprendre l'invisible, le monde idéal ou la dimension phénoménologique de l'espace.

Dans un second temps, le lecteur fait cette expérience de langage lors de la lecture du poème ; ce qui lui permet d'accéder à la géographicité du poète, c'est-à-dire à son être au monde, au sens qu'il donne au monde ou encore à la manière dont il ordonne ce monde à coup de mots et de paroles, d'idées, de symboles, de métaphores et d'images multiples. À travers ce langage, il accède aussi au territoire, au « monde concret », il en fait l'expérience de manière indirecte, c'est ce que nous nommons aussi une expérience vicariale. Cette double expérience de langage et vicariale peut alors modifier l'imaginaire du lecteur, ses propres perceptions, ses représentations, ses émotions qui se nourrissent de celles du poète au travers du poème.

L'imaginaire du poète et du lecteur sont au cœur de ces expériences spatiales et de langage, le géographe l'utilise comme une interface qui nous permet de comprendre comment le monde est ordonné et rendu intelligible par les sociétés humaines et les individus.

2. Construction d'un sujet poétique au cœur d'expériences diverses

Le sujet poétique prend en charge l'énonciation. Il contribue à l'émergence du poétique parce qu'il inscrit son propre rythme.

2.1. Complexité énonciative chez Giovannoni

L'un des critères du poème est la manière dont le sujet poétique s'écrit. *Sous le seuil* se présente en focalisation externe, c'est-à-dire comme si une caméra filmait ce qui se passe. Le premier chapitre inscrit un certain nombre d'annotations précises qui révèlent un regard : « Cinq heures, à peine prononcées. L'aube au loin gagne. Les objets n'osent pas. Draps froids. L'enfant se retourne, cherche sa couverture. Le chat plus près. » (Giovannoni 2016 : 9). Ce regard donne la primauté aux choses : l'enfant devient un objet d'observation et les « objets » sont mis au premier plan : « ils n'osent pas », « Certains abandonnent aux premières lueurs, morts apaisés ». La subjectivité transparait aussi du rapport au paysage : « Les arbres ne sont pas arrivés » (Giovannoni 2016 : 9). Si les arbres ne sont pas arrivés, cela signifie qu'ils ne sont pas visibles, perceptibles à un sujet qui les connaît et les attend. Par son regard, le sujet poétique construit la littérature, que Giovannoni définit ainsi : « [L]a littérature, c'est-à-dire l'expression d'une individualité – est une façon de filmer, de cadrer, de photographier, de se déplacer ou de se placer dans une langue qui va provoquer des sensations neuves. » (Laugier 2014 : 25).

Ce début de récit est donc marqué par une volonté de présenter un cadre dans une littérature, une affirmation de soi, qui se résorbe et se cache dans le discours. Cette subjectivité est surtout en contrepoint d'un « je » énonciateur, mouvant au sein de l'œuvre. Ainsi, quelques lignes plus loin, la première personne, marquée par des morphèmes flexionnels, n'est pas référencée :

Suis de taille – me glisse. Fleur serrée... Bourdons et cétaines ne peuvent espérer, tenus en respect sur le seuil. Ailleurs, ils entreront de plain-pied. Pistils et tubes s'agitent déjà. [...] Ivre, sans force, à la dernière suis tombé dedans (Giovannoni 2016 : 12).

Ce petit insecte n'est ni bourdon ni cétaine et termine son histoire ici. Le sujet poétique se diffracte dans plusieurs locuteurs. Au fil du récit, les pronoms personnels sujets vont référer à des personnes ou des animaux différents : dans « autour,

on découpe, on enfout » (Giovannoni 2016 : 36), « on » désigne plein de petits animaux, non identifiés. Le pronom peut être générique ou il peut être plus référencé : « nous » désigne les pucerons dans « nous suçons nuit et jour » (Giovannoni 2016 : 43). Au neuvième chapitre, « nous » désigne une colonie de blattes (Giovannoni 2016 : 53–54), ce décentrement permet aux blattes de raconter comment elles cohabitent avec les humains. Le sujet poétique se construit dans la mise en réseau de plans différents, en un style incisif, à la limite du cynisme, comme dans le chapitre 16, où est convoqué le souvenir de la grand-mère, lorsqu'elle cuisinait le cochon :

Le sel pénètre. La vieille dame connaît les doses et les applique sur chaque partie.
Ses petits-enfants la regardent.
C'est fête. Ils mangeront un verre rempli de sang caillé farci de blettes, le tout cuit
dans un bouillon de céleri, relevé de poivre et d'épices.

Notre grand-mère est morte mi-décembre, à l'entrée de l'hiver. Nous l'avons veillée
nuits et jours (Giovannoni 2016 : 89).

Le ton adopté est celui des recueils de fragments, aphoristique. Il est constitutif d'une manière énonciative de J.-L. Giovannoni. Si on analyse la voix du sujet poétique, apparaissent des bribes de discours, qui ressurgissent, qui brouillent les instances énonciatives, pour laisser entendre le vivant, de l'intérieur comme de l'extérieur.

2.2. La sensation, source de l'écriture du sujet poétique

Chez Robert Marteau, la sensation construit également et nettement le sujet poétique. Le journal n'est pas un récit mais une multitude de tableaux et de paysages. Très souvent, le discours du jour part d'un lieu comme l'église Notre-Dame-de-Bon-Secours, le dimanche 27 juin, et se focalise sur la faune et la flore extérieures : la fauvette, les frênes et les ormes qui suscitent la rêverie ou la nostalgie. Le même mécanisme est observable le dimanche 1^{er} août, par exemple. L'ouïe et la vue conditionnent l'écriture du sujet poétique : le « je » se fond dans le décor, puis d'une idée à l'autre, les idées vagabondent et se déplacent ; la voix se construit par la sensation. Les sensations sont notées dans un style simple mais quand la pensée s'étoffe, la phrase s'allonge, comme si le sujet poétique lâchait le frein qui le retient à l'espace environnant :

Dimanche 1^{er} août
Un merle becquette un lombric dans l'herbe encore lustrée par l'orage récent. [...] Et ceci m'emmène au-dessus du lac de Prespa, en Macédoine yougoslave, là où fut peinte, en la bergerie de Kourbinovo, ce qu'on nomme la Dormition de la Vierge, qui

est l'accueil de son âme immortelle par son fils en gloire tandis qu'en bas deux anges penchés, en robe de liseron, se préparent à volatiliser la dépouille charnelle. (Marteau 1994 : 69).

Jacques Ancet construit le sujet poétique à travers les rythmes de la phrase, qui rendent compte du positionnement : les rythmes sont différents lorsqu'il observe la montagne de loin, lorsqu'il grimpe ou lorsqu'il descend. Le rythme inscrit le corps et détermine la singularité de l'œuvre. Au niveau théorique, Jacques Ancet, à l'instar d'Henri Meschonnic, dont il était proche, lie corps et rythme pour créer une signification (Ancet 2019 : 33) et l'expérience de la montagne se veut une expérience physique qui altère la voix :

Le corps n'est plus maintenant qu'un seul souffle, rapide, obstiné, sur lequel bras et jambes se règlent, un halètement ou ahanement dans l'intimité d'un contact toujours plus étroit avec cette chose énorme qui se déploie, repousse, accueille, repousse encore, une et multiple en même temps : froid de la pierre, zébrures rapides d'odeurs intenses, échos multipliés d'une pierre qui roule, souffles venus de nulle part... Est-ce à ce moment qu'il n'y a plus ni montagne ni corps mais un seul mouvement – une seule immobilité – une seule présence ?¹ (Ancet 2007 : 59–60)

Nous pouvons alors nous demander comment le sujet poétique se positionne dans cet espace ; pour le dire autrement, comment sa géographicité s'exprime-t-elle ?

3. L'expérience de langage génère quatre types d'expérience spatiale, témoins de la géographicité du poète

Au travers du poème, le lecteur vit par procuration l'expérience spatiale du poète. Cette expérience est de trois types : une expérience multiscalaire, matérielle, sensorielle.

3.1. Des expériences multiscalaires du territoire

Les poèmes font état d'expériences spatiales à différentes échelles, chaque poète utilise une échelle différente pour appréhender l'espace. Ainsi, Ancet observe la montagne et rappelle la limite du regard humain, la montagne semble toujours inaccessible car : « Parler de la montagne ? Il y faudrait le regard enveloppant des dieux » (Ancet 2007 : 20). La montagne est alors un macro-territoire dont les limites sont impossibles à percevoir par l'humain du fait des distances. À l'opposé, Giovannoni observe à grande échelle son territoire, comme s'il utilisait une

¹ Sur cette question de la présence, on pourra se référer aux travaux de Hans Ulrich Gumbrecht (Gumbrecht 2003 ; 2012).

loupe. Ainsi, il nous plonge dans l'univers des insectes, des petits invertébrés, des petites bêtes. Le poète nous fait prendre conscience que l'espace intime de tout un chacun est partagé avec d'autres êtres vivants que nous ne voyons pas, que nous ignorons tels ces insectes qui occupent et arpentent le même lieu. Il nous fait apparaître un véritable micro-territoire, monde parallèle au nôtre. Marteau propose un regard intermédiaire, il se positionne à hauteur d'homme et nous décrit des paysages, un méso-territoire, où chaque phrase correspond à un plan différent du paysage : « c'est la mer que je vois, grée, dévergondée, avec ses vagues, son clappement, des mâts, des chiffons. Au loin, forêts, îles et rivages » (Marteau 1994 : 28).

3.2. Des expériences matérielles du territoire

Les poètes font état des structures et des composants du territoire : le biotope, la biocénose, les lieux habités par l'homme. Le territoire devient l'interface entre l'homme et la nature. Ainsi, Ancet utilise un vocabulaire précis de géomorphologie : ligne de crête, cirque, plateau, vallée, collines, etc. Marteau aime mêler les différents éléments : « je me tiens au sommet d'une colline plantée de chênes qu'escalade la brise venue du fleuve » (Marteau 1994 : 36). Si Marteau s'appesantit sur le monde des oiseaux, Giovannoni nous présente la biocénose : « la verdure abonde autour du tonneau rempli d'eau. Les couleuvres naviguent dans les herbes hautes. Les grenouilles et tritons frémissent au bord du bassin » (Giovannoni 2016 : 10).

Cette présentation physique du territoire a la caractéristique de ne pas être figée, bien au contraire, tout est vivant, en mouvement. L'homme n'est pas exclu, il est toujours présent, à côté de cette nature. Ainsi, Giovannoni passe du micro-territoire des insectes à celui des hommes, et il les fait toujours se rencontrer : « sa mère tricote sur une chaise longue. Ses jambes blanches, délicates, sans pantalon ; et ses pieds dans des sandalettes ouvertes. Les moustiques en ont bien profité hier » (Giovannoni 2016 : 13). Marteau met davantage de distance bien que le lien avec cette nature semble indéfectible : « que nous soyons détachés de la souche afin de vaquer à nos besoins ne nous délite pas pour autant du contrat qui règle l'économie de la planète » (Marteau 1994 : 37). De son côté, Ancet veut aussi « raconter la vie » (Ancet 2007 : 40), c'est-à-dire montrer que la montagne est un espace habité avec ses fermes, pavillons, villages, il souhaite « parler de l'habitat, de la dure existence des hommes et des bêtes, de la boue des chemins, des remugles d'écuries, de l'irrésistible invasion citadine dans les villages avoisinants » (Ancet 2007 : 40).

3.3. Des expériences sensorielles du territoire

La vue est omniprésente, les poèmes sont pensés comme des tableaux. Ancet, dans sa quête de la présence, se réfère à la peinture qui montre plus qu'un paysage mais aussi les sensations. Sa montagne lui évoque ainsi les tableaux de la *Montagne Sainte-Victoire* de Cézanne. Si Marteau se réfère aussi à la peinture, le monde bouillonnant des petites bêtes de Giovannoni appartient davantage au cinéma et nous rappelle le film *Microcosmos : le peuple de l'herbe* (de Claude Nuridsany et Marie Pérennou, 1996). Cette dimension picturale s'accompagne aussi de tous les autres sens qui s'entremêlent, le poème nous fait ressentir les ambiances du territoire du poète, les textes forment alors une expérience sensorielle totale où les sons accompagnent les odeurs, les sensations corporelles et kinesthésiques : « le corps entre dans une fraîcheur sonore. Une sorte de cascade d'échos légers, d'odeurs froides et de lueurs qui tremblent » (Ancet 2007 : 50) ; « le monde s'écrit et se parle, en fait entretient le dialogue entre l'humus et la lumière » (Marteau 1994 : 37) ; « le soleil décuple les sons et les odeurs » (Giovannoni 2016 : 11).

Ainsi, nous avons voulu montrer que quoiqu'en écrivent les éditeurs, ces textes proposent des poèmes en prose : la composition permet de dégager des unités fortes ; ces unités sont brèves, au sens où :

[...] le bref est le mode poétique même. N'avoir de sens que comme c'est écrit. C'est ce qui explique qu'il ne peut y avoir de résumé d'un poème, ni de paraphrase (au sens d'un énoncé substitutif). Seule la glose infinie est possible, cette infinitude constituant la dimension même de l'historicité du bref (Dessons 2015 : 129).

Si ces expériences s'inscrivent dans l'immédiateté de la perception, elles visent l'intemporel, comme miroir tendu à l'expérience du lecteur. Enfin, ces expériences sont gratuites, au sens où elles ne servent ni la description technique du guide touristique, ni la pause narrative, ni une volonté argumentative. Ces poèmes traduisent une prise sur l'espace, sur le lieu. Le poète, par son regard, par sa présence, construit sa géographicité : la mise en mots, résultat de l'interaction entre une expérience de vie et une expérience de langage, joue sur la géographicité du lecteur. Le poème construit la propre expérience du lecteur. Il nous semble que ce rapport au sensible, à l'environnement, s'impose comme une possibilité du poème en prose. C'est pour cette raison que nous avons choisi trois poètes, très différents dans leur manière de figurer le monde, autant dans leur approche que dans leur écriture : chacun des trois affirme son ancrage dans l'espace, permet de le voir et d'en parler autrement, ce qui intéresse fortement le géographe.

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.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHIE

Adam Jean-Michel, Heidmann Ute. 2009. *Le texte littéraire : pour une approche interdisciplinaire*. Louvain-la-Neuve : Academia Bruylant.

Ancet Jacques. 2007. *La Ligne de crête*. Cajarc : Tertium éditions.

Ancet Jacques. 2019. *Amnésie du présent*. Paris : Publie Net.

Bédouret David. 2022. *Imaginaire, imagination*. « Géoconfluences » [en ligne]. Protocole d'accès : <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/imaginaire-imagination> [8.04.2024].

Bédouret David, Thémines Jean-François, Glaudel Anne, Genevois Sylvain, Grondin Patricia. 2022. *L'imaginaire des élèves en géographie à l'école et au collège* [en ligne]. « Cybergeog : European Journal of Geography ». Protocole d'accès : <http://journals.openedition.org/cybergeog/39252> [8.04.2024].

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

Collot Michel. 2014. *Pour une géographie littéraire*. Paris : Corti.

Deguy Michel. 1960. *Fragments du cadastre*. Paris : Gallimard.

Dessons Gérard. 2015. *La Voix juste. Essai sur le bref*. Paris : Éditions Manucius.

Giovannoni Jean-Louis. 2016. *Sous le seuil*. Nice : Éditions Unes.

Gumbrecht Hans Ulrich. 2003. *Production of Presence*. Stanford: Stanford University Press.

Gumbrecht Hans Ulrich. 2012. *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*. Stanford: Stanford University Press.

Laugier Emmanuel. 2014. *Jean-Louis Giovannoni, poète de l'intensif*. « Le Matricule des anges », n° 154. P. 16–27.

Kluba Agnieszka. 2014. *Poemat prozą w Polsce*. Warszawa–Toruń: Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

Marteau Robert. 1994. *Fleuves sans fin. Journal du Saint-Laurent*. Paris : La Table ronde.

Todorov Tzvetan. 1987. *La Notion de littérature*. Paris : Points Seuil.

White Kenneth. 1994. *Le Plateau de l'albatros : Introduction à la géopoétique*. Paris : Grasset.