

## De La Mobilité De La Poésie Et De La Prose Quels débats? Quels criteres?

**Dr. Fatima-Zohra KHADRAOUI**

Faculté des Lettres et Langues Étrangères - Université Batna 2

f.khadraoui@univ-batna2.dz

**Laboratoire de rattachement** : -L.SELNoM-

Stratégies d'Enseignement de la Littérature : une Notion en Mouvement Département de  
Français -Université de Batna 2

**Received in: 02/01/2021 Accepted in: 18/05/2021**

### Résumé :

Le présent article traite de la problématique de la poésie et de la prose comme deux productions artistiques unies par l'appartenance à un domaine commun, mais différenciées par des caractéristiques singulières. Dans cette optique, nous opterons pour une démarche chronologique qui atteste de la dynamique de la pensée humaine en matière de production artistique. Pour nous inscrire dans la mobilité en question et respecter le principe de la contextualisation de tout discours, nous partirons de «*La Poétique*» et «*La Rhétorique*» d'Aristote pour passer en revue les conceptions données à ces deux genres artistiques par Barthes, Genette, Jakobson, Sartre, Todorov, et tant d'autres théoriciens.

**Mots clés** : Poésie ; Prose ; dynamisme ; Contexte ; Polémique.

### ملخص:

نتطرق في هذا المقال إلى مناقشة إشكالية الشعر والنثر باعتبارهما شكلين من أشكال الإنتاج الفني تجمعهما جوانب مشتركة، لكن لكل واحد منهما خصائص تميزه عن الآخر. من هذا المنظور، سنختار نهجاً زمنياً يشهد على ديناميكية الفكر الإنساني المتصلة بالإبداع الفني. ولمتابعة الديناميكية المعنية واحترام مبدأ سياق كل خطاب، سننطلق من "La Poétique" و"La Rhétorique" لأرسطو لمتابعة ومساءلة مفاهيم كل من بارت، جينيت جاكوبسون، سارتر، وتodorov والعديد من المنظرين الآخرين لهذين الجنسيتين الفنيين.  
**الكلمات المفتاحية:** الشعر؛ النثر؛ الحركية؛ السياق؛ الجدول.

### Introduction

Dans les traditions littéraires antéislamique (jahilite), gréco-romaine, persane, pour ne citer que celles-ci, c'était la poésie qui prenait les devants en matière de production esthétisée et normée. Dire qu'au commencement de la littérature était la poésie, c'est, d'une part, reconnaître la primauté de la poésie sur la prose comme moyen d'expression artistique et, d'autre part, pointer les spécificités de l'une comme de l'autre. C'est donc cette réalité attestée par tous les spécialistes qui oriente notre réflexion et qui permet d'interroger deux formes d'expressions littéraires unies par le contrat d'appartenance à un domaine commun, mais différenciées par des caractéristiques singulières et historiquement variables. Dans la posture de cette mobilité fécondante, il s'avère que

chaque époque, chaque société et chaque école viennent greffer à l'esprit artistique leurs protocoles socio-esthétiques.

### **Poésie et prose : des Frontières à délimiter**

Les questions : "Qu'est-ce que la poésie ?", "Qu'est-ce que la prose ?", tant dans les temps anciens que modernes, ne sont pas des moindres du moment qu'elles exigent toujours une pluralité de voies de lecture, de recherche et d'analyse. Et en tant que telles, la poésie et la prose ne sont véritablement productives que s'ils sont appréhendés comme une «...matière linguistique...pratique de pensées et objet culturel...qui s'inscrit toujours obligatoirement et inévitablement à l'intérieur d'un contexte social dont l'empan reste à envisager»<sup>1</sup>. Faute de quoi, la recherche risque l'égarement ou la dérive. C'est donc cette singularité qui légitime la problématique de la mobilité en question, les débats qui en découlent et les critères pluriels et mouvants auxquelles ces deux pratiques sont soumises. Dire que de l'héritage des anciens on garde ce dont a besoin est une devise qui explique qu'à contexte particulier une pensée attestée. De surcroît, est littéraire ce qu'un esprit d'époque considère comme littéraire mérite aussi arrêt et réflexion.

C'est en cela que le propre de la création poétique et prosaïque consiste à proposer aux lecteurs, à partir d'une matérialité linguistico-sémantique, de nouvelles réalités langagières et imaginaires. Et sous la forme d'une boutade, nous dirons que c'est parce qu'il y a poésie qu'il y a prose. Le contraire est aussi vrai. En d'autres mots, la création littéraire est à apprécier en fonction de la singularité artistique de ces deux pratiques gardiennes de l'esthétique littéraire. Et disons d'emblée, la poésie et la prose ne se donnent pas à voir comme deux discours qui s'excluent ou s'opposent. Artistiquement parlant, ce sont deux différentes manières d'être dans la littérature. Elles laissent apprécier l'esthétique et le mouvement de la langue pour se rendre compte que cette dernière ne s'épuise pas par l'écriture.

Partir de la langue et revenir à la langue seraient le circuit qui permettrait l'exploitation maximale des ressources qu'offre l'inépuisable imaginaire littéraire. Jouant sur/avec la langue, c'est tout l'effet de la mobilité de la structure sémantico-esthétique de la poésie et de la prose qui est à imaginer dans les figures et les représentations les plus attirantes et les plus expressives et signifiantes. De la dynamique de la langue poétique et prosaïque, Gérard Genette a raison de considérer cette langue : « comme une deuxième langue à l'intérieur de la première »<sup>2</sup>, c'est-à-dire la langue de tous les jours et de tous les hommes.

Au-delà de leur inscription générique, c'est la poésie et la prose qui accompagnent le renouvellement de la langue dans ses grandes distances et assurent aux lecteurs la jouissance poétique du mot. Du rapport de la charge sémantique à la valeur poétique des mots, il est impératif de souligner le rôle que joue le contexte dans la

détermination du sens. Hors contexte, le mot est nu, il peut tout dire ou ne rien dire. Autrement dit, il est imprimé d'une neutralité sémantique, voire même vidé de sa substance poétique. Dire qu'en littérature, la poésie et la prose visées, il faut coudre la signification sur la taille du mot serait le régulateur qui structure l'écriture littéraire. D'où l'intérêt que nous accorderons à l'axe paradigmatique et à l'axe syntagmatique.

Parallèlement, cela signifie que les données spatiotemporelles, culturelles et imaginaires expliquent le dynamisme esthétique de la poésie et de la prose et font que l'homme de lettres, poète ou prosateur, doit être un être de son temps. De la sorte, tout discours sur la poésie et la prose doit reposer sur une exploitation d'ordre culturel. Cette démarche atteste que les valeurs socioculturelles et les valeurs esthétiques s'entrecroisent et s'influencent. C'est ce rapport de dépendance qui balise les débats des spécialistes de la littérature comme par exemple J-P. Sartre, T. Todorov, R. Barthes, J-M. Adam, J. Cohen, etc. Et l'assertion "Qui ne rime pas fait de la prose" atteste que la poésie se distingue de la prose du fait que la première est pourvue de la métrique et de la rime absentes dans la deuxième.

#### **Au commencement était Aristote**

Pour le début de la délimitation des zones de chacun de ces deux genres, il faut remonter jusqu'à «La Poétique» et «La Rhétorique» d'Aristote. Dans le premier, l'auteur définit la poésie comme une imitation plus ou moins belle qui est faite de la réalité. On sait, à la suite de Platon, que les poètes imitateurs, en reproduisant non le réel mais les simulacres du réel, trompent les lecteurs d'autant plus qu'ils s'adressent à leur sensibilité et non pas à leur raison. De fait, les poètes sont condamnés moralement et politiquement.

Dans le second, il présente la rhétorique comme l'art de parler de manière à convaincre. L'outil du rhéteur ou de l'orateur n'est pas la poésie mais la prose. C'est donc la différence fondamentale, initialement perçue, entre le poète et l'orateur. Mais très vite on s'aperçoit que, quand l'orateur s'adresse à son public, il a le souci non de lui transmettre une vérité quelconque, mais d'agir sur sa sensibilité afin de lui modifier ses opinions. Discrédité, à son tour, aux yeux de son public, l'orateur est identifié au poète, la rhétorique à la poétique et le vraisemblable au fictionnel. Ainsi, la jonction de la poésie et de la prose oratoire engendre et fonde la littérature au sens moderne du mot.

#### **De la conception classique à la conception moderne**

Roland Barthes traite cette question dans le Degré zéro de l'écriture. A la question : Y a-t-il une écriture poétique ?<sup>3</sup>, l'auteur compare la poésie classique à la poésie moderne. Il explique que la poésie classique n'est rien d'autre qu'une prose enrichie d'un supplément d'éléments qui en font de la poésie. La prose est alors conçue comme la manière la plus économique de traduire la pensée et qui correspondrait au langage

courant, ou au langage scientifique, qui seraient, pour reprendre les termes de R. Barthes, le degré zéro de l'écriture.

La poésie serait donc un ensemble de traits esthétiques qui s'étendent sur une échelle de valeurs qui l'éloignent plus ou moins de la prose. Inversement, un poème privé de ses valeurs esthétiques et ramené au discours commun redevient prose. Toute la question, pour nous, est de savoir quels sont ces traits poétiques ajoutés à la prose pour en faire de la poésie. La réponse se résume en un seul mot : la figure. Cette notion constitue, pour certains théoriciens, le fondement de la poésie et de la littérature d'une manière générale. Ce n'est pas d'ailleurs sans raison que Gérard Genette lui a consacré trois volumes qui portent, tous, le titre de « Figures »<sup>4</sup> Sans entrer dans les détails, disons qu'il y a des figures qui se rapportent, selon le cas, au signifiant, au signifié et à la syntaxe.

En revanche, quand il parle de la poésie moderne, Barthes cite Rimbaud comme le premier jalon de la modernité. Dorénavant, la poésie se sépare de la prose, elle devient une « Nature fermée », un langage particulier. Elle s'oppose non seulement à la prose mais aussi à la poésie classique, car la poésie et la prose classiques procèdent d'un même langage, un langage relationnel dans lequel sont privilégiés les rapports. Les mots, combinés entre eux, contribuent à la production d'un sens qui s'actualise à la fin du discours, poétique ou prosaïque, à la manière des opérations arithmétiques ou algébriques.

Tout autre chose est la poésie moderne qui néglige ces rapports en faveur d'une espèce de juxtaposition des mots qui rend à ces derniers leur densité, leur épaisseur, leur éclat et leur richesse. Quand on connaît la formation linguistique de Barthes, il n'y a pas lieu de s'étonner de son hermétisme apparent qui camouffle un discours scientifique, assez clair.

Quand il fait référence à la poésie moderne, il suggère, tout simplement, l'axe paradigmatique et la langue. On sait que la langue est virtuelle et qu'elle est constituée d'un ensemble de mots qui forment un système et qui entretiennent entre eux des relations paradigmatiques dites d'équivalences, de contrariété, de choix ou d'associations. La poésie moderne se sert, pour ainsi dire, de mots et non pas de phrases. Elle donne à lire la signification des mots, non celle des phrases. Or, le sens d'un mot isolé est inépuisable parce que, à l'image de la langue dont il est l'unité, c'est une virtualité. Chaque mot d'un vers moderne est porteur d'une infinité de significations.

En plus, il est susceptible de déclencher, chez le lecteur, tous les termes équivalents ou contraires, auxquels il peut être associé. C'est pour cela que l'axe paradigmatique s'appelle aussi l'axe des éléments in absentia. Le mot de la poésie moderne est pour ainsi dire une présence et une absence, ou plutôt une présence dans laquelle il convient de lire une absence. Nous verrons plus loin l'analyse qui sera faite du mot « Florence »

par J-P. Sartre. Tout tend, chez Barthes, à évoquer l'axe paradigmatique pour caractériser la poésie moderne. Tel est le cas des expressions : « le mot n'a plus qu'un projet vertical »<sup>5</sup>, « il est un signe debout » (Idem)<sup>6</sup>, « Ainsi sous chaque mot (...) gît une sorte de généalogie existentielle où se rassemble le contenu total et non plus un contenu électif comme dans la prose et la poésie classiques »<sup>7</sup>. Par contre, la poésie classique et la prose ne sont pas tout à fait différentes l'une de l'autre, elles ont en commun de se dérouler sur l'axe syntagmatique qui est celui des combinaisons syntaxiques. La poésie classique n'est donc pas la poésie du mot, mais la poésie de la phrase et de la parole. On sait que lorsqu'un mot est employé dans une phrase, sa signification se précise. Cette précision s'explique par le fait que la phrase actualise une seule signification du mot au détriment de toutes les autres, restées ailleurs (dans la langue) à l'état de virtualités.

C'est ce qui nous arrive dans la vie quand nous possédons une certaine somme d'argent avec laquelle nous rêvons d'une voiture, d'un appartement, de vacances à l'étranger, d'investissements de toute sorte. La liste n'est pas fermée et ne se ferme pas, tant il est vrai qu'il s'agit de rêves, c'est-à-dire de virtualités. Mais, dès qu'on passe à l'acte (l'actualisation) en achetant, par exemple, une voiture, on perd tous les autres : l'appartement, les vacances, les investissements, etc.

Il en est de même pour les mots de la prose et de la poésie classiques. Le mot, dès qu'il est réalisé dans une phrase, il s'appauvrit, se réduisant presque à rien : il devient sans épaisseur, sans densité et sans éclat. Il est, en quelque sorte, absorbé par la phrase qui lui refuse toutes les autres significations. Le mot dans un poème classique est pareil à un individu qui prend sa place au sein d'un groupe dont il subit obligatoirement les contraintes : ses libertés sont confisquées en faveur d'une conduite commune ; d'où, dans le poème classique, un lexique d'usage, des figures conventionnelles et des constructions socialisées. On voit bien que la poésie classique répugne à la créativité, à la liberté et à l'invention. Cet esprit est celui de tout le classicisme, cette rigueur algébrique est celle de l'éloquence à laquelle Victor Hugo et les romantiques ont déclaré la guerre.

Quelle est donc cette grammaire mystérieuse qui régit la poésie moderne ? Barthes parle de rapports de mouvement et de musique : la grammaire de la poésie moderne, c'est donc la prosodie. Valérie approuve : « C'est le son, c'est le rythme, ce sont les rapprochements physiques des mots, leurs effets d'induction ou leurs influences mutuelles qui dominent »<sup>8</sup>. C'est là le champ privilégié et investi par Henri Meschonnic qui réduit la poésie à sa dimension formelle.

Dans « Qu'est-ce que la littérature ? » et plus précisément dans le premier chapitre intitulé Qu'est-ce qu'écrire ?<sup>9</sup>, Sartre s'est penché sur la question et a apporté des réponses très intéressantes à nos interrogations. L'auteur souligne que la poésie est du côté de la peinture et de la musique : les notes, les couleurs et les mots de la poésie ne

sont pas des signes. Seuls les mots de la prose sont des signes et, de ce fait, procèdent du langage qui est l'univers de la signification. Sartre nous rappelle que la fonction du langage est la communication et que lorsqu'on communique c'est pour dire quelque chose qui vaille la peine d'être communiqué?<sup>10</sup>. Tant il est vrai qu'on ne parle pas pour ne rien dire. Emile Benveniste, dans « Problèmes de linguistique générale »<sup>11</sup>, est entièrement d'accord avec Sartre sur le fait que les notes et les couleurs ne sont pas des unités signifiantes. De son côté, G. Mounin parle de communion<sup>12</sup> lorsqu'il s'agit de musique et de peinture, de communication<sup>13</sup> lorsqu'il s'agit des langages. Le philosophe explique ensuite dans quelle mesure les mots de la poésie ne sont pas des signes et pour quelle raison la poésie rejoint la musique et la peinture.

Sartre affirme que les prosateurs et les poètes n'ont en commun que le geste qui consiste à coucher les mots sur la feuille blanche et que la prose et la poésie appartiennent à deux univers incommunicables. Certes, ils se servent des mêmes mots mais de manières fort différentes. Les mots du prosateur sont transparents comme les vitres d'une fenêtre. Ce qui compte, alors, c'est moins le mot, traversé par le regard, que l'objet qu'il nomme. C'est cette transitivité, cette ouverture sur le monde extérieur -que les linguistes appellent référence extralinguistique- qui est la propriété du signe et, par voie de conséquence, de la prose.

### **Au-delà du mot, le signe**

Le signe est inséparable du monde physique et de la société des humains qui s'en servent. Sartre corrobore, semble-t-il, la conception tridimensionnelle du signe de l'école anglo-saxonne qui tient compte du signifiant, du signifié mais aussi du référent. Cette conception triadique du signe a engendré la linguistique pragmatique qui est l'œuvre des philosophes anglo-saxons, Austin et Searle. Ce n'est donc pas étonnant que pour J-P. Sartre le signe soit indissociable de l'action. C'est par là qu'il rencontre Austin qui a écrit un ouvrage, devenu depuis sa publication en 1962, une référence de la linguistique pragmatique et qu'il a intitulé « How to do things with words » (Comment agir avec des mots). Quand Hitler déclare la guerre, dit J-P. Sartre, il fait la guerre.

Les propos n'évitent pas l'action. Au contraire, ils se confondent avec elle et produisent leurs effets. On dit, sans faute, que les flèches ont bel et bien disparu mais elles continuent de blesser. Il est vrai que le référent "flèche" est abandonné par la modernité, il n'en reste pas moins que le signe "flèche" qui lui survit continue à causer du tort comme si c'était une vraie flèche. La censure systématique des livres, dans les pays totalitaires, n'est en ce sens qu'une réaction défensive et préventive contre le pouvoir dévoilant et transformateur, voire destructeur des signes.

La linguistique objective, née du structuralisme, reconnaît au signe son caractère différentiel et distinctif. Cette attitude de neutralité selon laquelle le mot "table" est différent du mot "chaise" méconnaît la portée des signes placés à l'échelle des

idéologies. Il est révoltant d'entendre le mot "arabe" proféré par un français quand on est Arabe bien qu'on sache que le mot « arabe » s'oppose au mot « français » comme la "table" à la "chaise".

Tous les mots de la langue possèdent une signification secondaire, dite de connotation, nécessairement discriminatoire: Juif, Noir, Obèse, Nain, Handicapé, etc. C'est ce qui a fait dire, sans doute, à Barthes que le signe, raciste institue une blessure. Notons que même la neutralité des termes scientifiques dont le souci est l'objectivité n'échappe pas à la règle car ladite neutralité est à voir comme une position.

Tel est l'usage qui doit être fait du signe par le prosateur. Il doit désigner, montrer le mal et le bien afin de dévoiler le mal et le changer en bien. Qui pourra, tout seul, s'apercevoir de ses tics familiers comme de ses défauts et de ses abus ? Il faut quelqu'un pour les lui dévoiler et cela ne peut se faire que grâce aux signes. Libre, ensuite, au pécheur de se laver ou non de son pêché car il en est le seul responsable.

Pour le reste, les mots de la prose doivent être précis, concis, d'une clarté certaine, étrangers à toute forme d'ambiguïté, un peu comme si chacun d'eux renvoie à une seule réalité, réalité unique qui lui confère toute sa rigueur pragmatique laquelle fait valoir le caractère utilitaire mais éphémère des mots de la prose. En effet, quand vous demandez un verre à un garçon de café, vous le faite avec les mots de la langue. Ils vous servent, dans cette situation précise, à obtenir un verre d'eau et rien d'autre. Dès que vous êtes servi, les mots employés s'envolent, disparaissent et vite oubliés. Pour mieux comprendre cela, songez à une voiture que vous avez achetée pour vous servir. Elle ne peut pas tenir longtemps et, à force de son utilisation, elle finira un jour ou l'autre dans la ferraille.

Pour Sartre, le prosateur doit être forcément engagé par rapport à sa société dont les besoins et les intérêts sont dictés par le contexte spatio-temporel et déterminés par des facteurs politiques et économiques. Au-delà ou en deçà de ces frontières nettement tracées, l'écrivain a fort peu de chance de faire de la prose. Il en est ainsi de certains critiques qu'il qualifie de "gardien de cimetières" qui, au lieu de s'occuper des œuvres actuelles, vont dépoussiérer des œuvres éteintes d'auteurs éteints. De tels écrivains et de tels critiques ont raté leur mission, celle de servir leur peuple, ceux-là en versant dans la fiction et ceux-ci en en faisant les louanges. A partir de là, on a tendance à dire que la prose est à la poésie ce que l'utile est l'agréable.

Tout autre est le mot de la poésie qui, rappelons-le, n'est pas un signe pour Sartre. Il ne renvoie point à un objet qui lui serait extérieur, à l'image du son et de la couleur. Il est l'objet lui-même, c'est-à-dire son ou graphie. Or, il n'est de son si pur et si dépouillé qui ne soit pas imprégné de signification. Nous n'avons qu'à considérer la réaction de l'enfant aux bruits nocturnes, au souffle du vent, au grincement de la porte, etc. Tout, pour ainsi dire, est significatif mais il s'agit d'une signification tout autre, qui n'est pas

au moins celle de la prose; elle colle aux mots, fait corps avec eux et rayonne tout autour de mille éclats; elle est son auréole qui sollicite, à la lecture, non la transcendance humaine mais son intuition et ses sentiments; elle invite à la contemplation, non à l'action.

Le poète, hors du langage et venant à lui, l'aborde avec un air mystérieux et d'étrangeté. La conventionalité des mots est abandonnée au profit d'une subjectivité qui touche à l'indicible. Le mot, n'exprimant rien, ne désignant rien, conserve la totalité de ses significations virtuelles. Cette richesse due à sa charge sémantique cultive et accroît la polysémie. Florence n'est pas uniquement une ville italienne. Ce n'est qu'un mot, rien qu'un mot qui évoque certes la ville mais aussi la fleur, le fleuve, l'or, une fille qui s'appelle Florence, etc. Le mot est exploité à fond et nul ne peut épuiser ses significations potentielles, toutes aussi valables les unes que les autres.

De là, on comprend que la poésie est jeu et que le jeu est désintéressé, tant il est vrai que celui qui joue ne travaille pas et que celui qui ne travaille pas ne gagne rien. Un poète est comparable à un danseur qui exécute des gestes qui n'ont d'autres buts que d'être appréciés dans leur propre accomplissement ; ils sont différents des gestes effectués, par exemple, pour déplacer un objet ou pour faire fonctionner une machine, etc. La gratuité est donc l'une des caractéristiques de la poésie. Ce qui est valorisé ici, ce n'est point le résultat de l'action mais l'acte de danser: on danse, en quelque sorte, pour danser.

Il en va de même pour le poète qui écrit pour écrire. Si tel est le cas, on peut imaginer l'importance qu'il accorde au mot (sa sonorité, sa longueur, sa place, etc), d'où son épaisseur sémantique. Aussi, l'utilité cède-t-elle la place à l'inutilité qui prolonge la vie du poème ou l'éternise pour le rendre transhistorique. Une voiture placée dans un musée, parce qu'elle ne sert pas, reste intacte jusqu'à l'éternité. Bien plus, son aspect esthétique ne fait qu'augmenter au fil des temps. C'est ce qui explique, peut-être, l'admiration toujours croissante que nous avons des voitures anciennes et de la littérature antique.

### **L'effet du fait poétique**

On voit qu'on n'est pas loin de la définition faite par Jakobson de la fonction poétique qui privilégie non le contenu du message à transmettre mais « l'accent mis sur le message pour son propre compte »<sup>14</sup>. Elle consiste à transférer le principe d'équivalence et sélection, propre à l'axe paradigmatique, sur l'axe syntagmatique qui est celui des combinaisons. Une fille, qui n'aime pas son voisin Alfred, aurait pu dire :

Je n'aime pas Alfred  
Je déteste Alfred  
Je hais Alfred  
Alfred me dégoûte, etc.



Si elle choisit « Affreux Alfred », c'est en raison d'une ressemblance phonique (équivalence paradigmatique) entre les deux unités sélectionnées. Le slogan « I like Ike » est construit sur le même mode. On peut ajouter « La vue, c'est la vie », « Il n'y a que Maille qui m'aille ».

On peut dire, enfin, à la suite de Sartre, qu'il y a des poètes qui font de la prose et des prosateurs qui font de la poésie. La problématique de la prose et de la poésie n'est pas récente. Au XVI<sup>e</sup> siècle déjà, Antoine Sébillet "proclame la supériorité du vrai poète sur le simple rimeur dont les prétentions à la poésie sont ridicules"<sup>15</sup>.

La réflexion de J-M. Adam sur le langage poétique éclaire largement les pensées vagues et abstraites du Philosophe français. Il travaille sur une œuvre de Colette « Sido, la Maison de Claudine et la Naissance du jour » parue en 1971. Dans le chapitre « le Curé sur le mur », il s'agit d'un enfant qui, pour la première fois, entend d'un inconnu le mot « presbytère » dont elle ne connaît pas évidemment la signification, ni la référence. L'enfant, séduite par la matérialité du mot, n'éprouve aucun besoin d'en connaître la signification. Il est « comme brodé d'un relief rêche en son commencement, achevé en une longue et rêveuse syllabe »<sup>16</sup>.

Le mot « presbytère », devenu objet, a une étendue (le commencement et la fin) et des qualités (relief, rêche, long, rêveur) ; l'enfant peut le ramasser, dit Colette, comme on ramasse un oiseau qui tombe du nid, dormir avec lui comme avec sa poupée et son ours. On ne peut parler de signe jusqu'à présent car il y a tout juste un signifiant constitué d'une substance phonique, source d'émerveillement et de plaisir, de doute et d'incertitude, de secret et de mystère.

Cette substance phonique, épaisse, hermétique et opaque, n'autorise aucune ouverture sur le monde réel qui est celui de la signification ; bien plus, elle trace une frontière infranchissable entre l'univers des enfants et celui des adultes : quand il arrive, par exemple, à la mère de demander à sa fille distraite à quoi elle pense, celle-ci lui répond: « A rien Maman ». Ce refus est révélateur également d'une fracture qui se produit dans l'univers du langage où l'on distingue le langage des enfants, poétique, et celui des adultes qui ne l'est pas.

Poétique, le langage des enfants l'est jusqu'à un certain stade de son évolution. Au début, le mot « presbytère » ne signifie rien, c'est sa matérialité en tant qu'objet qui attire l'attention. Plus tard, l'enfant l'investit de significations toutes personnelles, qui ne regardent personne d'autres. Tel est le cas de la fillette qui, du haut du mur de son jardin, se met à crier : « Vous êtes tous des presbytères ! »<sup>17</sup>. Visiblement, le mot « presbytère » adressé à des bannis invisibles<sup>18</sup>, signifie « maudits » qui n'est pas du tout le sens réel du mot, c'est-à-dire le sens social ou le sens du dictionnaire. Bientôt, elle s'avise qu'il peut être le nom scientifique d'un petit papillon jaune rayé de noir ; elle se permet même d'étendre son application à une infinité d'objets : « 'Presbytère !' Je le

jétais, par-dessus le toit du poulailler et le jardin de Milton, vers l'horizon toujours brumeux de Moutiers.»<sup>19</sup>. Ce passage explique le caractère virtuel du signifiant et ses possibilités de réaliser la fonction symbolique ou sémiotique lorsqu'il est associé à un signifié.

Il est clair maintenant que la fillette a affaire à des signes, mais à des signes particulièrement polysémiques à cause des associations libres et infinies. Une telle parole, poétique bien entendu, est incommunicable : le mot « presbytère » ne peut, en effet, désigner à la fois les bannis invisibles, le petit escargot, le toit de la basse-cour, le jardin de Milton et n'importe quel objet. Voilà pourquoi il faut se méfier du langage des enfants qui font des mots un usage fortement individualisé et personnalisé : ils jettent, comme plus haut, les mots sur des objets variés sans aucune nécessité.

La poésie demeure le propre du langage jusqu'à ce que l'enfant cesse d'être enfant. C'est ce qui arrive à la fillette quand elle dit à sa mère : « Maman ! Regarde le petit joli presbytère que j'ai trouvé. »<sup>20</sup>. La mère paraît surprendre chez sa fille un trait de folie. Inquiète, elle s'interroge si son enfant n'a pas tout son bon sens. Sur ce, la petite fille apprend que le langage des adultes est raisonnable, contrairement au sien qui est une infraction au bon sens. Elle apprend aussi que devenir adulte, c'est appeler un chat un chat : un presbytère signifie la maison du curé ; si M. Millot (qu'elle connaît) habite un presbytère, c'est parce qu'il est curé. C'est entendu mais finis les rêves de la fillette et l'aventure incontrôlable du mot « presbytère ».

Devenu prisonnier de la seule demeure du pauvre curé, il a perdu ses secrets et ses mystères, ses doutes et ses incertitudes, l'étonnement et les agréments qu'il a suscités. La fillette, déçue, aurait pu s'exclamer : « C'est tout ce qu'il veut dire ! ». C'est en quelque sorte 'la montagne qui accouche d'une souris'<sup>21</sup> Dès lors, le signifiant devient transparent pour montrer autre chose que lui : « La norme du langage quotidien qui est de communication et d'économie, c'est l'effacement de la substance phonique au bénéfice de la signification, la transparence du signifiant »<sup>22</sup>.

### **Le poids de la signification sociale**

Le passage de la poésie à la prose marque le passage de l'enfance à l'âge adulte, du symbolique au réel, du ludique au sérieux et du connotatif au dénotatif. Cela ne veut pas dire que la poésie est refusée à l'adulte car dans chaque adulte il y a un enfant tout comme chaque mot de la langue a une histoire dans la conscience de chacun. Cette histoire est l'ensemble des significations secondaires et subjectives accumulées, pendant des années, en marge d'une signification sociale, ou autour d'elle, et dont on ne peut se débarrasser. Bien qu'apprise tardivement et constituant le noyau dur du signe, la signification sociale, objective et dénotative, conserve la mémoire des significations connotatives antérieures. La fillette du récit, devenue adulte et maintenant informée du sens réel du mot, ne laisse pas tomber les autres significations qu'elle avait créées autour

du signifiant : le mot « presbytère signifie principalement « habitation de curé » et accessoirement, ou en filigrane, « joli petit escargot », « anathème », « mur du jardin », etc.

Les mots poétiques ont un pouvoir hédonique et enchanteur qui semble tenir aux réminiscences suscitées dans la conscience tant de l'auteur que du lecteur ; ils sont pareils à cette vague qui se développe au milieu de la mer avant de venir mourir paisiblement ou bruyamment sur la grève de la plage. Ce qu'il faut lire dans un poème, c'est moins le spectacle de la mort, sans doute émouvant, qui se produit au contact de la terre ferme, mais cette longue aventure de la vague, restée en dehors des regards et seule sensible à l'intuition poétique.

### **Ressources verbales, rythmiques, syntaxiques et stylistiques**

T. Todorov a fait, lui aussi, une place importante à la poésie dans son ouvrage "Les genres du discours"<sup>23</sup>. D'emblée, il souligne que le vers n'est pas la seule caractéristique de la poésie et que celle-ci présente des aspects : verbal, sémantique, syntaxique et pragmatique. Le vers procède de l'aspect verbal et concerne la rime, le mètre, la prosodie, etc. Quant à l'aspect sémantique de la poésie, il est l'objet de trois théories.

La théorie ornementale privilégie le plan de l'expression au détriment du plan du contenu. L'intérêt est porté sur la plus belle manière de dire ici un même contenu qui peut être exprimé ailleurs d'une manière plus lâche. La théorie affective oppose la prose à la poésie comme on oppose les idées aux sentiments. Enfin, la théorie symboliste est celle qui distingue le signe, outil de la prose, du symbole, outil de la poésie.

C'est cette dernière théorie que Todorov a essayé de développer en évoquant plusieurs auteurs qui se sont intéressés à la poésie tels Blackmur, Hautman, Tynianov et R. Jakobson. Tous s'accordent sur le fait que la caractéristique majeure de la poésie est l'analogie, la ressemblance, l'équivalence, les correspondances, la répétition, le parallélisme, etc. Toutes les autres caractéristiques en découlent et instituent le principe de la cohérence et de l'unité de la poésie.

Il faut noter que la théorie symboliste est élaborée à partir des travaux effectués sur la poésie romantique dont l'influence est très grande jusqu'à nos jours. On ne sait pas ce que sera la poésie de demain pour juger de l'envergure et de l'efficacité de cette théorie. En l'évoquant, il paraît que le but de Todorov est de la dépasser. Lui-même déclare que toutes ces théories ont déduit les caractéristiques du langage poétique à partir de ces caractéristiques verbales. Il cite, pour cela, Novalis qui a essayé de caractériser le langage poétique à partir des caractères du poète, c'est-à-dire de l'homme. C'est ce que Todorov appelle l'aspect pragmatique de la poésie qu'il a tenté d'éclairer en analysant un roman de Novalis intitulé "Heinrich von Ofterdingen".

Il constate, d'abord, que c'est un roman pas comme les autres. Il cherche, ensuite, en quoi il est différent des autres formes romanesques. Il conclut que c'est un roman poétique. Reste à savoir quels sont les divers procédés à l'œuvre dans ce roman pour qu'il en soit ainsi. Todorov prend appui sur les propos de Novalis et de certains de ses personnages qui distinguent deux voies pour accéder à la connaissance de l'histoire des humains: la voie de l'expérience et celle de la contemplation (ou de l'intuition).

De là, il distingue deux types d'hommes: les hommes d'action qui sont des héros et les poètes qui ne le sont pas. L'homme d'action est passionné par les événements du monde extérieur; il découvre les choses au fur et à mesure de leur apparition. Le poète, en revanche, a une saisie immédiate et instantanée de la diversité des choses comme elles peuvent figurer sur une toile de peinture. Ce qui l'intéresse, c'est moins les choses que l'essence des choses. C'est ce qui explique son immobilisme et son goût pour le livre et l'anecdote. Il choisirait volontiers, pour ainsi dire, un discours sur les Indes au coin du feu plutôt qu'un voyage réel aux Indes. Ainsi, le réel et le concret cèdent-ils la place au livresque et à l'abstrait. De là encore, Novalis distingue les récits romanesques, historiques, des récits poétiques qui répugnent aux accidents de l'histoire.

Heinrich von ofterdingen est un roman poétique, disions-nous. Les personnages de ce roman accomplissent très rarement des actions au sens propre du mot. Ils ne font que penser, réfléchir, rêver. Il leur arrive de parler, mais lorsqu'ils parlent, c'est au sujet des rêves, de la poésie et des poètes, sinon ils chantent tout simplement. En plus, la relation de causalité propre aux récits traditionnels est pratiquement absente ou n'est pas de même nature. Enfin, les personnages enrichis d'un savoir nouveau ne contribuent à aucune transformation, c'est eux-mêmes qui se transforment, de l'intérieur. Cette attitude justifie, en outre, le rejet, chez les poètes, des sujets particuliers au détriment des sujets généraux. Quand ils conversent d'amour, à titre d'exemple, ce n'est point de l'amour qui unit telle personne à telle autre mais de l'amour en général dans lequel se reconnaîtront tous les amoureux sans exception.

Sur un autre plan, Todorov note que les procédés d'enchâssement dans le roman sont également d'une autre nature. En effet, le récit qui enchâsse ressemble au récit enchâssé. On y rencontre les mêmes sujets: rêves, poésie, amour. C'est ce qu'on appelle la "mise en abyme" qui établit les équivalences, les correspondances, les similitudes des paradigmes narratifs.

De ce procédé découle un autre qui n'est pas étranger au premier. C'est le parallélisme des enchâssements: les récits enchâssés ressemblent si bien aux récits enchâssés que rien n'est pratiquement imprévisible pour les personnages qui semblent écouter des histoires qu'ils ont déjà entendues ou vécues. Quand la partie tend le miroir à l'ensemble, on parle de métonymie. Or, la métonymie est une figure de style, une image. Puisqu'il est question de figure et d'image (signes analogiques ou iconiques), il

est pertinent de souligner le recours de Novalis à l'allégorisme qui est une autre figure fréquente dans le roman et dont le caractère analogique peut stimuler, chez le lecteur, une série d'associations qui entretiennent la polysémie. Ces procédés, pris séparément, ne font pas la poésie qui ne se révèle dans sa vraie nature que lorsqu'ils se trouvent réunis dans un même discours.

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

Avant de faire le point sur la poésie sans le vers, Todorov évoque d'abord les travaux de Suzanne Bernard que cette dernière a effectués sur les poèmes en prose de Baudelaire. S. Bernard a dégagé les caractéristiques de la poésie à partir de la construction oxymoronique du titre. Celui-ci réunit, en effet, deux termes contraires: le poème et la prose. Il s'ensuit que dans chaque poème de Baudelaire il y a la rencontre d'un principe et de son contraire tels que le bonheur et le malheur, la nuit et le jour, la terre et le ciel, etc.

Donc, pour S. Bernard, le poème est marqué positivement alors que la prose est marquée négativement. Mais qu'est-ce qu'il y a de poétique dans le poème? S. Bernard retient l'idée de l'unité du poème: c'est un tout complexe dont les éléments sont solidaires les uns des autres. Ce trait, présent dans n'importe quel texte, est renforcé par celui de l'intemporalité. L'histoire, propre à d'autres discours, se trouve ici abolie par deux procédés, à savoir la répétition et l'incohérence. Contrairement à l'idée reçue, « l'histoire ne se répète pas ». Et si, dans l'histoire il y a des événements qui se répètent, il faut les ranger dans la poésie. Voilà pourquoi la chronologie se dérobe en faveur d'une discontinuité qui justifie l'incohérence textuelle de sorte que les poèmes paraissent sauter d'une idée à une autre sans transition logique.

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

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

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

-il ne nomme pas franchement les choses; il les suggère par le truchement de leurs propriétés constitutives.

-il construit des phrases agrammaticales auxquelles il est difficile d'attribuer un sens. Cela force le lecteur à chercher la signification, non des phrases mais des mots dans la phrase de Rimbaud. Il encombre son poème de personnages si bien que chaque personnage cité en dernier lieu fait, tout de suite, oublier tous les autres et plonge ainsi le lecteur dans une atmosphère d'irréalité.

- Il emploie des oxymorons et des phrases contradictoires.

- Il brouille les procédés habituels de l'énonciation

- Il choisit les termes génériques et abstraits au lieu des vocables spécifiques et concrets.

- Il recourt aux quantificateurs universels.

Tous ces procédés transforment le poème en un texte devinette.

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

En effet, il convient de souligner que la mère, dans le récit de Colette, n'est pas dans l'erreur quand elle traite sa fille de folle. Voici, à l'appui, un relevé des termes propres à qualifier la poésie, effectué en 1966 par le groupe Mû, à l'issue de ses recherches sur le langage poétique : « 'abus' (Valéry), 'viol' (J. Cohen), 'scandale' (R. Barthes), 'anomalie' (T. Todorov), 'folie' (Aragon), « déviation' (L. Spitzer), 'infraction' (M. Thiry), 'subversion' (J. Peytard).

### **Conclusion**

De ce qui précède, nous pouvons dire qu'on ne peut pas être poète et non-poète à la fois ; agir autrement serait réunir les termes contradictoires. Certains auteurs, tel l'algérien Kateb Yacine, ont tenté de produire des œuvres littéraires avec la double intention de plaire et de transmettre un contenu utilitaire. De tels auteurs défendent la possibilité d'un travail exceptionnel qui prend en charge les deux grandes dimensions du langage, à savoir le plan de l'expression et le plan du contenu. Une pratique littéraire de ce type trouverait sa pleine justification dans l'expression très répandue : « joindre l'agréable à l'utile ». Est-ce possible ?

Répondre à cette question par l'affirmative, c'est admettre, d'une part, le caractère réductible de la prose et de la poésie et défendre, d'autre part, une thèse qui n'est pas la nôtre. Il n'est pas aisé, néanmoins, de concevoir un langage poétique dans lequel s'aboliraient, par un syncrétisme quelconque, les différences entre le tout social et le tout individuel, le scientifique et le non scientifique, le sérieux et le jeu, l'univers des enfants et celui des adultes, bref entre le réel et le fictif, le vrai et le vraisemblable. Un seul homme peut certes cumuler des fonctions diverses et quelquefois opposées : jouer comme un enfant quand il est au milieu des enfants ; traiter des questions politiques avec les adultes ; porter un regard objectif sur ses échantillons qu'il manipule dans son laboratoire de chimie et devenir, le temps d'une courte récréation, un poète, pourquoi pas grand et talentueux ? Toute la question est de savoir faire la part des choses et de mettre de l'ordre dans un domaine, jamais plus intensément investi qu'aujourd'hui, et qui demeure rebelle et résistant, presque indifférent aux charges qu'on lui livre. Cette relation du chercheur à la poésie n'est pas de nature belliciste ; elle est magie, mystère, sensualité et amour.

### **Références bibliographiques :**

---

- <sup>1</sup>- Bordas Eric & autres, L'analyse littéraire : Notions et repères, Nathan/VUEF, 2002, p p 2&3.
- <sup>2</sup>- Gérard Genette, Figures I, Éditions du Seuil, Paris, 1966.
- <sup>3</sup>- Barthes Roland, Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques, Editions du Seuil, Paris, 1972.
- <sup>4</sup>- Genette Genette, Figures I, Figures II & Figures III, Editions du Seuil, Paris, 1966, 1969,1972.
- <sup>5</sup>- Barthes Roland, Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques, p37.
- <sup>6</sup>- Idem.
- <sup>7</sup>- Idem.
- <sup>8</sup>- Toursel Nadine & Vassevière Jacques, Littérature : Textes théoriques et critiques, Editions Nathan, Paris, 1994, p 186.
- <sup>9</sup>- Sartre Jean-Paul, Qu'est-ce que la littérature ? Editions Gallimard, Paris, 1948, p 11.
- <sup>10</sup>- Idem, p 28.
- <sup>11</sup>- Benveniste Emile, Problèmes de linguistique générale, 2, Editions Gallimard, Paris, 1974, p 58.
- <sup>12</sup>- Mounin George, Clefs pour la linguistique, Editions Seghers, Paris, 1971, p 42.
- <sup>13</sup>- Idem, p 43.
- <sup>14</sup>- Toursel Nadine & Vassevière Jacques, Littérature : Textes théoriques et critiques, p.10.

<sup>15</sup>- Référence inconnue.

<sup>16</sup>- Fayolle Royale, La critique, Éditions Armand Colin, Paris, 1978, p 33.

<sup>17</sup>- Adam Jean-Michel, Linguistique et discours littéraire, Éditions Librairie Larousse, Paris, 1976, p 30.

<sup>18</sup>- Idem, p 32.

<sup>19</sup>- Idem

<sup>20</sup>- Idem, p 31.

<sup>21</sup>- Métaphore rendue célèbre par une fable de Jean de la Fontaine.

<sup>22</sup>- Adam Jean-Michel, Linguistique et discours littéraire, p 31.

<sup>23</sup>- Todorov Tzvetan, Les genres du discours, Editions du Seuil, Paris, 1978.