

Une forme «ex-centrée» d'un «ex-centrique»:

le poème en prose de Pierre Mac Orlan*

Mots-clé: Poème en prose, Aloysius Bertrand, Baudelaire, Max Jacob, Pierre Mac Orlan, *Boutiques*

Palavras chave: Poema em prosa, Aloysius Bertrand, Baudelaire, Max Jacob, Pierre Mac Orlan, *Boutiques*

Keywords: Prose poem, Aloysius Bertrand, Baudelaire, Max Jacob, Pierre Mac Orlan, *Boutiques*

Il est de beaux poèmes sans vers, comme il est de beaux vers sans poésie.

L'abbé Dubos, *Réflexions critiques sur la*

Poésie et la Peinture

Introduction

Poser la problématique du poème en prose requiert un questionnement à trois niveaux: le premier concernant la locution, son histoire et ses enjeux; le deuxième portant sur l'objet littéraire en soi, tel qu'il a été construit par les écrivains ou les théoriciens, tout en le distinguant d'autres objets avec lesquels il a des affinités; et le troisième sur la façon dont le poème en prose est perçu par les lecteurs. Après un travail succinct sur cette problématique et sur les critères qui peuvent aider à définir le poème en prose, nous nous appuyerons sur deux textes de Pierre Mac Orlan, «La boucherie chevaline» et «Le bandagiste», du recueil *Boutiques*, pour essayer de mettre en évidence certains domaines que nous considérons être en rapport avec la base théorique du genre.

1. Pour une rupture des barrières esthétiques: le poème en prose

Le lecteur du XXI^e siècle, loin déjà de la périodisation qui a vu naître le poème en prose, 1750-1850, se sent aujourd'hui encore dérouté par la qualité des textes qui pré-

* Ces deux termes ont été empruntés à Nathalie Vincent-Munnia, dans la conclusion à *Aux origines du poème en prose français (1750-1850)*, sous la direction de Nathalie Vincent-Munnia, Simone Bernard-Griffitts et Robert Pickering, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 570.

sentent, fusionné, ce double mirage poétique. Bien qu'il sache que le poème en prose existe depuis plus d'un siècle, il reste néanmoins toujours confus devant cette écriture protéiforme à l'apparence typographique suspecte: quoiqu'il le nie avec véhémence – et parce qu'ayant été soumis à une discipline esthétique beaucoup trop doctrinaire et conventionnelle –, il ne parvient à se détacher de l'arsenal poétique du poème en vers et cherche à retrouver les mêmes effets littéraires dans le poème en prose. Nonobstant, une grande part de responsabilité doit aussi être attribuée à l'auteur qui, désireux de raffinement, procède à une certaine exacerbation de l'expression poétique. Qu'en est-il donc du rôle des théoriciens et des critiques dans la définition du concept? Ont-ils vraiment saisi la véritable nature du poème en prose? C'est à croire que, pour la plupart, non: ils tombent, eux aussi, dans l'erreur de rechercher, dans la prose, le vers, le rythme, la sonorité propres au genre poétique. En somme, auteur, lecteur et critique ne parviennent à se libérer du joug du mot poème et s'attachent à le découvrir sous la prose.

Mais la problématique ne s'arrête pas là: bien d'autres théoriciens maintiennent une position tout aussi néfaste, en défendant que la poésie est à rechercher dans tous les genres, qu'elle a cessé d'être le privilège du vers. Le roman, la nouvelle, le conte voient ainsi leur être ôtée leur spécificité même, tels que le discours parlé et la longueur. Subséquemment, toutes les avances, tous les coups de force des écrivains pour lancer un projet esthétique nouveau butent sur des obstacles et compliquent la conceptualisation.

Sans doute devons-nous au romantisme ce désir d'émancipation qui cavale encore et toujours dans l'esprit de l'écrivain actuel, à Aloysius Bertrand la libération du langage poétique et à Baudelaire le terme oxymorique, «poème en prose», mais à qui devons-nous la physionomie même du poème en prose, dans ce qu'elle a de spécifique et d'incomparable à tout autre genre littéraire? La question reste difficile, mais nous allons essayer d'y répondre et de dégager les mécanismes qui, combinés, mettent en marche cette machine à faire rêver qu'est le poème en prose.

La volonté d'émancipation propre au romantisme lui a valu son indépendance esthétique et sa distanciation des normes, des sujets, des formes et des idéaux hérités du classicisme. Libéré du joug de la culture rhétorique classique, le créateur ouvre les portes à un nouveau monde où quotidien et rêve, bizarre et merveilleux se partagent l'écriture. Le poème en prose est donc sur le point de germer dans cette terre fertilisée par l'imagination de l'esprit romantique. Face à des siècles où le dogmatisme du classicisme avait pris possession du langage poétique, le surgissement du poème en prose apparaît dès lors suspect: l'indécision de son statut rhétorique posant des problèmes de lecture, il n'est aucunement reçu comme un organisme autonome, aux caractéristiques propres, mais comme une nouvelle forme de mettre un poème en prose.

Un des représentants les plus originaux du romantisme français – figure archétypale

¹ Luc Decaunes, dans son anthologie sur le poème en prose, considère qu'avant Aloysius Bertrand, quatre autres auteurs avaient déjà esquissé, sans le savoir, «ce nouveau mode d'expression»: François de Salignac de la Mothe-Fénelon, Evariste Parny, Félicité de la Mennais et Alphonse Rabbe. Par ailleurs, lorsqu'il aborde la première époque du poème en prose, il cite le nom d'un autre poète romantique, Jules Lefèvre-Deumier, parce que son œuvre, *Le Livre du promeneur*, se fait remarquer par «la densité, le grain serré de la phrase, la discrétion, la retenue même du style» (Cf. *Le Poème en prose: Anthologie (1842-1945)*, Paris, Seghers, 1984, p. 34). Selon plusieurs critiques, dont Luc Decaunes, cette œuvre de Lefèvre-Deumier peut, en tout état de cause, être considérée le modèle formel du poème en prose tel que nous le retrouvons chez La Vaissière, Reverdy et Max Jacob (cf. *ibid.*, p. 35).

du poète maudit mort précocement –, Aloysius Bertrand, l'auteur de *Gaspard de la nuit*, est le grand inventeur du poème en prose français¹. Mais c'est grâce à la consécration que lui fit le grand poète des *Fleurs du Mal*, dans la Préface de son nouveau recueil intitulé *Petits poèmes en prose*, que le poète romantique se fait véritablement connaître. En effet, la première édition de *Gaspard de la Nuit*, en 1842², ne trouve guère que le silence, puisque seulement vingt exemplaires furent vendus. Il est sans doute vrai que les lecteurs de l'époque, mal préparés à la découverte de textes fantaisistes, offrant à la fois l'apparence de la prose et la réalité d'une écriture poétique, aient mal reçu cette œuvre originale et innovatrice. Il a donc fallu attendre qu'un écrivain au mérite reconnu, Baudelaire, lui rende hommage pour que son *Gaspard* intéresse un public plus vaste et devienne célèbre.

Dans la lettre à Arsène Houssaye, préfaçant ses vingt «petits poèmes en prose», Baudelaire revendique la primauté de l'invention à Aloysius Bertrand:

J'ai une confession à vous faire. C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux *Gaspard de la Nuit*, d'Aloysius Bertrand (un livre connu de vous, de moi et de quelques-uns de nos amis, n'a-t-il pas tous les droits à être appelé fameux?) que m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque.

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?³

Le titre complet du recueil d'Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, expose d'emblée le matériel imaginaire de chacune des pièces du manuscrit: le sous-titre oriente la lecture dans le sens, d'une part, de la peinture ou de la gravure et, d'autre part, du fantastique, selon Hoffmann⁴; le titre principal nous présente, à son tour, la figure de Gaspard, celui à qui le créateur délègue le rôle d'auteur et qui n'est, en fait, autre que le diable. L'entreprise d'Aloysius Bertrand fut donc d'écrire de petites scènes distinctes, indépendantes les unes des autres, mais qui, à la façon des peintres, s'harmonisent parfaitement avec l'ensemble. Outre ce nouveau procédé d'écriture, l'univers langagier s'est fait neuf: à la fois plein de fantaisies et singulièrement maîtrisé, le langage maintient la forme «strophique», alors que, par les titres, il rend compte des prestiges de l'imaginaire, d'une thématique en contact direct avec la modernité et la typographique. La mise en page peut donc ressembler à celle du poème, mais la tonalité fantaisiste et humoristique des titres déroute d'immédiat

² Date où il fut édité en volume, un an et demi après la mort de son auteur. Les premiers textes étaient parus dans des périodiques dès la fin des années 20.

³ *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 31-32.

⁴ E.T.A. Hoffmann venait, de fait, de publier un volume de contes dont le titre était *Fantaisies à la manière de Callot*.

⁵ Yves Charnet, «Ainsi j'ai vu, ainsi je raconte': les fantaisies du visuel chez Aloysius Bertrand», in *Aux origines du poème en prose français (1750-1850)*, op. cit., p. 534.

le lecteur habitué aux représentations conventionnelles du fait poétique: la pluralité thématique qui se trouve sous-jacente aux titres, tels que «Départ pour le Sabbat», «Le falot», «Ondine», «Octobre», «Le fou», «Les Gueux de nuit», attire l'attention du lecteur et suggère, dès lors, un protocole de lecture. «De fait, dès le titre, il s'agit pour l'écrivain de s'approprier l'imagination créatrice des peintres en figurant dans une prose des 'fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot'»⁵. Nous proposons le texte «Jean des Tilles» en exemple:

– «Ma bague! ma bague!» – Et le cri de la lavandière effraya dans la souche d'un saule un rat qui filait sa quenouille.
Encore un tour de Jean des Tilles, l'ondin malicieux et espiègle qui ruisselle, se plaint et rit sous coups redoublés du battoir!
Comme s'il ne lui suffisait pas de cueillir, aux épais massifs de la rive les nêfles mûres qu'il noie dans le courant.
– «Jean le voleur! Jean qui pêche et qui sera pêché! Petit Jean friture que j'ensevelirai, blanc d'un linceul de farine, dans l'huile enflammée de la poêle!»
Mais alors des corbeaux qui se balançaient à la verte flèche des peupliers, croassèrent dans le ciel moite et pluvieux.

Et les lavandières, troussées comme des piqueurs d'ablettes, enjambèrent le gué jonché de cailloux, d'écume, d'herbes et de glaïeuls⁶.

Dans cette poésie sans le vers, l'artiste effectue une transposition des procédés de la peinture par l'image et pousse le lecteur à réfléchir à «la capacité poétique de cette fantaisie»⁷. L'imagination créatrice, capable d'engendrer fantasmes et chimères à partir de la vie ordinaire – ici, l'auteur met en scène une créature magique et s'appuie sur des détails bizarres pour transformer poétiquement tout phénomène naturel –, revitalise l'écriture et donne à la prose le mouvement et la couleur de la peinture.

Baudelaire admire donc cette «peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque»⁸ du poète romantique, c'est la raison pour laquelle il tente «quelque chose d'analogue»⁹, mais il va, désormais, appliquer ce procédé «à la description de la vie moderne»¹⁰. Attiré par la manière mosaïste dont l'auteur de *Gaspard de la Nuit* dispose tous les éléments en courts textes poétiques, aux séquences discontinues, entrecoupées, chargées de couleurs et de fantaisies et que des lacunes rendent elliptiques, Baudelaire décide de constituer un «petit ouvrage» surprenant. D'après ce dernier, «cette combinaison» – le poème en prose – offre d'«admirables combinaisons»¹¹ à la fois à ceux

⁶ Ce poème en prose d'Aloysius Bertrand a été extrait de l'œuvre de Luc Decaunes, op. cit., p. 46-47.

⁷ Yves Charnet, op. cit, p. 535.

⁸ Cf. la préface de Baudelaire aux *Petits poèmes en prose*, op. cit., p. 31.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Cf. *ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 31-32.

qui écrivent, à ceux qui l'étudient ou, tout simplement, à ceux qui le lisent:

Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superfine. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. Dans l'espérance que quelques-uns de ces tronçons seront assez vivants pour vous plaire et vous amuser, j'ose vous dédier le serpent tout entier¹².

Le poème en prose était né avec Bertrand, mais sa reconnaissance générique s'inaugura avec Baudelaire, qui utilisa, dès lors, l'expression comme titre de son propre recueil: *Petits poèmes en prose*. Sa clairvoyance esthétique lui ayant fait comprendre que le but et les moyens d'action du poème en prose étaient autres que ceux du poème en vers, il décide de s'abandonner au «miracle d'une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime, assez souple, et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience»¹³.

Outre cette nouvelle exigence formelle, Baudelaire défend aussi un «idéal obsédant», né «de la fréquentation des villes énormes, (...) du croisement de leurs innombrables rapports»¹⁴: Paris, cette grande ville moderne, fourmillante et tout en même temps anonyme, est la source des méditations baudelairiennes. L'inspiration urbaine de certains poèmes en prose baudelairiens prouve bien des rapports qui se sont établis entre le surgissement de la modernité et la disparition de la forme versifiée. Voyons, à ce sujet, ce que nous dit Yves Vadé:

Ce rapport étroit, génétique, qui s'affirme entre les poèmes et l'environnement urbain est un aspect essentiel de ce que Baudelaire, dans les années mêmes où il rédige la plupart de ses poèmes en prose, définit comme la «modernité». L'attention à la modernité conduit à accorder la même importance, la même dignité artistique, à des spectacles et à des objets quotidiens ou triviaux, pourvu qu'ils manifestent de manière significative le présent, qu'à des objets appartenant à la thématique traditionnelle de l'art¹⁵.

Dans ce sens, l'autre titre utilisé par Baudelaire lui-même, *Le Spleen de Paris*¹⁶, rend, sans doute, mieux compte de la vision que propose le poète de la ville moderne. La double appellation qui accompagne le recueil relève donc d'un profond désir de pousser

¹⁴ *Ibid.*, p. 32.

¹⁵ *Le poème en prose et ses territoires*, Paris, Belin, 1996, p. 37.

¹⁶ Le titre *Le Spleen de Paris: Petits poèmes en prose* est apparu pour la première fois dans le *Figaro* des 7 et 14 février 1864 et Baudelaire y regroupait six de ses poèmes.

¹⁷ *Défiguration du langage poétique. La Seconde Révolution baudelairienne*, Paris, Flammarion, 1979, p. 23.

¹⁸ Cette préface date de 1916, alors que le volume date de 1917. Cf. *Le Cornet à dés*, Paris, Gallimard, 1945.

le poétique jusqu'au bout de lui-même, comme pour mesurer sa résistance au dérèglement. Nous pensons donc comme Barbara Johnson que:

La *Dédicace* des *Petits Poèmes en prose* ne nous donne pas une simple affirmation dont le statut théorique soit indéniable. Elle en donne plusieurs, dont les ambiguïtés s'emboîtent et se multiplient. Le sens de cette *Dédicace*, toujours citée comme si elle constituait un véritable manifeste du poème en prose, n'est rien moins qu'un manifeste. Il n'est même pas caché: il est plusieurs. La *Dédicace* pose ainsi moins une théorie du poème en prose que le problème de sa propre lecture¹⁷.

Dans la période post-baudelairienne, d'autres poètes ne laissent guère aucun doute quant à la nature de leurs textes: Rimbaud, avec ses *Illuminations*, Mallarmé, avec *Divagations*, Huysmans, avec *Le Drageoir aux épices* ont écrit, certes, des poèmes qui se sont déliés du vers pour dire un monde qui a changé, mais sous des formes diverses. Le problème ne se trouve donc pas complètement résolu: pendant un demi-siècle, le poème en prose s'est imposé de lui-même, s'est répandu, s'est diversifié, sans, pour autant, recourir à la théorie; le lecteur attentif sait, désormais, que le poème en prose est tout autre chose qu'un poème mis en prose, mais il continue véritablement sans savoir quelle est la véritable physionomie du poème en prose.

Aussi faudra-t-il s'arrêter quelques instants sur la préface du *Cornet à dés*¹⁸ de Max Jacob, afin d'établir une synthèse qui aidera à amoindrir les confusions jusque là ressenties¹⁹. Le poète cubiste dans cette préface, promulgue les règles propres au poème en prose; il considère qu'il doit: par son style, produire une émotion particulière; être court et dense; *situé*, afin d'éviter toute subjectivité et de permettre à la fantaisie, à l'humour et à l'imaginaire de prendre place; être fermé sur lui-même; éviter la surcharge d'effets esthétiques, telles que les images; s'abstenir d'entrer en conflit avec la réalité. Maurice Chapelan, dans son ancienne *Anthologie du poème en prose*²⁰, résume en trois substantifs les principes mêmes du poème en prose: brièveté, intensité, gratuité. Luc Decaunes – que la tenace fidélité aux principes stipulés par Max Jacob rend rigoureux – commente, ainsi, la définition de Chapelan: «Et l'on voit bien que ce triple impératif écarte du poème en prose toutes les œuvres en prose poétique qui ne s'y conforment pas»²¹, mais il reconnaît aussi que Chapelan s'est, par la suite, perdu et a cité des textes qui ne répondent pas aux conditions qu'il a énoncées²², confondant, de la sorte, prose poétique et poème en prose.

Proche de Suzanne Bernard – dont la rigueur de l'ouvrage continue à s'imposer, aujourd'hui encore, et à faire autorité sur le sujet –, pour qui les critères d'unité organique, de gratuité et de brièveté sont essentiels²³, Luc Decaunes se lance dans une tentative de définition par contraste avec la prose poétique:

¹⁹ Aussi faut-il disculper certaines sautes d'humeur, surtout contre Rimbaud.

²⁰ Paris, Julliard, 1946.

²¹ *Op. cit.*, p. 15.

²² Voir, à ce sujet, les p. 15 et 16.

²³ L'ouvrage dont nous parlons est *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.

²⁴ *Ibid.*, p. 16.

Le poème en prose, au contraire, est régi par une sorte d'avarice, disons de retenue, comme une volonté de rester toujours un peu en deçà de l'expression possible – avec même un «glaçage» en surface, pour mieux assurer l'isolation du texte. Modération de ton, simplicité d'allure, comme une volonté de rester toujours un peu en deçà de l'expression possible – avec même un «glaçage» en surface, pour mieux assurer l'isolation du texte. Modération de ton, simplicité d'allure, et point de course à la «trouvaille», à l'image qui fulgure et pétrifie: telles seraient un peu ses règles de conduites élémentaires. Quant à sa brièveté, elle est le fait de son organisation interne, de sa densité, de son *intensité mesurée*, si je puis risquer l'expression²⁴.

Il a donc fallu attendre le XX^e siècle pour qu'un travail de théorisation plus solide et plus complet vienne essayer de canoniser la forme du poème en prose et lui donner, une fois pour toute, pour modèle *Les Petits poèmes en prose*. Or, nous jugeons que ces théoriciens partent tous d'une base qui ne peut être autre qu'empirique et que, par conséquent, leur définition n'a surtout que pour véritable avantage de mettre en évidence les quelques traits discriminants qui particularisent le genre.

Somme toute, une création aussi originale que celle de Baudelaire ne pouvait qu'engendrer une très nombreuse descendance dont, certainement, la plus exemplaire reste *Le Cornet à dés* de Max Jacob: cette œuvre, aux mille fantaisies puisées dans l'inconscient, cherche à dépayser le lecteur. L'auteur «prend plaisir à [y] utiliser des éléments de la plus grande banalité pour construire des objets poétiques insolites»²⁵; il aime à transformer le banal et le quotidien en merveilleux, mystérieux ou aventureux. Mais cette écriture du rêve est soumise à certaines contraintes esthétiques rigoureusement définies qui situeront ces poèmes en prose dans un classicisme moderne – et que d'autres auteurs, tel Jean Cocteau, apprécieront. Mais nous allons surtout nous intéresser à un autre indépendant, Pierre Mac Orlan, dont les poèmes en prose épinglent par l'humour.

2. L'envers du décor du poème en prose mac orlanien

Pourquoi avoir choisi cet auteur en marge, ce créateur du «fantastique social», cet écrivain au pessimisme souriant, ce poète de l'aventure, alors que d'autres se sont acharnés à faire de leur œuvre un manifeste du poème en prose? Précisément parce que Mac Orlan a compris qu'il n'y a plus rien à découvrir,

si ce n'est la pensée d'un petit homme un peu énigmatique, qui déjeune modestement dans un restaurant très vulgaire, au coin d'une rue pleine de paix parisienne. Tel était Lénine chez Baty, à Montparnasse, avant la guerre; tel est encore l'inconnu, pour la plupart d'entre nous, qui guette dans l'émouvant mystère de la modestie

²⁵ Yves Vadé, *Le Poème en prose*, Paris, Belin, 1996, p. 102.

²⁶ Pierre Mac Orlan, «L'aventure collective», *Les Annales*, 1er juillet 1927.

²⁷ *Dés*, 1, avril 1922, p. 13. Des artistes tels que Louis Aragon, Marcel Alan, Georges Auric, André Breton, Blaise Cendrars, Jean Cocteau, René Crevel, Robert Delaunay, Paul Dermée, André Dhôtel, Max Jacob, Georges Limbour, Paul Morand, Jean Paulhan, Tristan Tzara, Paul Valéry et Pierre Mac Orlan ont collaboré à cette

son heure et, par extension, la dernière d'une tradition sociale²⁶.

Nous avons préféré cet écrivain, avant tout romancier, qui, bien qu'il ne ressemble qu'à lui-même – Pierre Dumarchay –, possède un double mystérieux qui sent venir de très loin le détail qui donnera à son œuvre la coloration exacte. On n'a pas suffisamment insisté sur cette figure littéraire, à la conscience aiguë, installée au centre même du désordre et de l'incertitude et qui se sert de la lumière pour dire l'ombre.

Outre ces caractéristiques qui le rendent prodigieux et incomparable, l'intense production littéraire de l'époque – du cubisme, du futurisme et du surréalisme – émancipe l'imagination, revendique la vie des sentiments et des sensations et, par conséquent, influence l'écrivain par son désir de liberté. Les premières années de l'après-guerre sont surtout marquées par une grande activité poétique qui, doublée d'une réflexion théorique tout aussi abondante, pose ses rets dans l'esprit inassouvi du créateur qu'est Pierre Mac Orlan et le pousse à s'intéresser au poème en prose. Ainsi, après avoir écrit une introduction à *Dés* en 1921, où il prévoit la mort précoce de cette publication – «Une revue qui part sous de tels auspices ne peut gère éviter la tombe précoce des Ophélie»²⁷ – et participé à la revue *L'œuf dur*, parue en 1922, il publie cinq livres de poèmes, dont deux d'entre eux, *Boutiques*, en 1923, et *Fêtes foraines*, en 1926, sont constitués de poèmes en prose. Mac Orlan ne pouvant aucunement rester insensible aux mouvements naissants, décide de s'abandonner à la poésie et, bien que celle-ci tienne peu de place dans l'ensemble de son œuvre, elle n'en est pas pour autant modeste puisque, comme le dit Gilbert Sigaux:

Il est permis d'affirmer que tout Mac Orlan est contenu dans ces pages. Sensations, images, esquisses, visages, noms, et la musique la plus profonde, celle qui module l'inexprimable personnalité d'un homme, d'un écrivain: tout ici naît, se croise, se ramasse, est dit; on retrouve dans ces poèmes et dans ces chansons, l'ombre ou la trace des romans, des nouvelles des chroniques. Mac Orlan est d'abord un poète.²⁸

Comme auteur de poèmes en prose, une notion de Max Jacob retiendra son attention: «Surprendre est peu de chose, il faut transplanter. La surprise charme et empêche la création véritable: elle est nuisible comme tous les charmes»²⁹.

S'inspirant donc de Max Jacob, Mac Orlan se lance dans l'écriture de poèmes en prose, mais hors de toute école et de tout mouvement reconnu; profond admirateur de Villon et de Nerval, ses textes vont mêler étrangeté et rêve pour dire sa vision du monde. Voulant construire ses poèmes en prose comme des tableaux, il se sert de l'imagi-

revue.

²⁶ Préface au volume dédié aux poésies, Pierre Mac Orlan, *Œuvres Complètes*, Genève, Cercle du Bibliophile, 1969-1971, p. 7.

²⁹ Max Jacob, *Le Cornet à Dés*, Paris, Gallimard, 1945, p. 22.

³⁰ Ilda Tomas, *Pierre Mac Orlan : Ombres et lumières*, Granada, Universidad de Granada, 1995, p. 120.

³¹ Luc Decaunes, *op. cit.*, p. 172.

³² Ce poème en prose appartient au recueil *Boutiques*, qui a été repris dans *Poésies documentaires*, Paris,

nation, «comme d'un terreau commun», «qui déploie toute sa logique interne dans la mise en rapport des choses entre elles»³⁰.

La réalité ayant été l'objet d'une observation rieuse et d'un «sens inné du 'fantastique social'»³¹, l'écrivain cherche, lui aussi, à la «transplanter» afin d'en montrer le côté caché, et il opte de le faire par le biais d'un humour très particulier. De sorte que les poèmes en prose mac orlaniens partent tous de sujets apparemment banals pour dériver vers l'imprévisible.

Nous allons, par conséquent, présenter deux textes, extraits de *Boutiques*, qui illustreront, chacun à leur manière, la vigueur du poème en prose mac orlalien. Arrêtons-nous, d'abord, sur «La boucherie chevaline»:

- Je ne sais pas ce que vous avez fait manger à mon mari, mais depuis qu'il a goûté à ce faux-filet que j'ai acheté chez vous, samedi dernier, le pauvre homme est malade. Il ne prononce plus que des mots nobles comme ceux que l'on peut lire dans les textes des films à épisodes où les passions du cœur humain sont comparées aux vagues de la mer. Le médecin m'a dit que je devrais le nourrir provisoirement avec du bœuf.
- C'est peut-être, madame, que votre mari a mangé de ce fameux cheval Pégase que j'ai acheté à l'équarisseur. Et pourtant, hélas! j'étais de bonne foi³².

Le sujet de ce poème en prose – une conversation dans une boucherie – est on ne peut plus banal, mais dès la deuxième phrase, une notation insolite («il ne prononce plus que des mots nobles») et une comparaison saugrenue («comme ceux que l'on peut lire dans les textes des films») vont arracher le lecteur de la réalité familière et le «transplanter» dans une sur-réalité. Mac Orlan, suivant de près les exigences de Max Jacob, refuse toute émotion et tout épanchement de sentiments et préfère se dire par l'humour, par la simplicité des sujets, pour éviter l'inopportune intrusion de la subjectivité. Or, il ne faut, en aucun cas, oublier qu'il vise, par là même, la construction d'une réalité autre, complexe, qui traduirait un aspect nouveau de lui-même, mais jamais il n'entre en confrontation avec la réalité. La substance de l'œuvre c'est le concret et les mots sont chargés de l'exprimer dans toute sa matérialité: «boucherie», «faux-filet», «films», «médecin», «bœuf», «équarisseur» forment le tissu lexical du monde-ci, mais l'appel au saugrenu et à la mythologie les fait déboucher sur le monde-là. En somme, à la manière d'une toile cubiste, le poème en prose mac-orlalien ne se sert de la réalité que comme un moyen et non pas comme une fin et, par conséquent, le lecteur ne doit pas se laisser prendre à l'apparente dissociation du réel, mais chercher à y découvrir la réassociation effectuée par le poète.

Ainsi, nous vérifions que Mac Orlan sort de l'ordinaire, du banal, sur la pointe des pieds: «Il ne prononce plus que des mots nobles comme ceux que l'on peut lire dans les textes des films à épisodes où les passions du cœur humain sont comparées aux vagues

___ Gallimard, 1954.

³³ Cf. «Le Bandagiste», «La boulangerie «La boutique sans nom» de Boutiques et «Le beau manège», «La femme accumulateur» de *Fêtes foraines*. (*ibid.*)

³⁴ Cf. Max Jacob, *Le Cornet à Dés*; Maurice Chapelan, *Anthologie du poème en prose*; Luc Decaunes, *Le Poème en prose*; *Anthologie* (cités supra).

de la mer». Il déconstruit la réalité palpable et, par le montage des impressions, de la tonalité amoureuse et de l'image, il la reconstruit par l'esprit et la rend fantastique.

Ayant attiré l'attention du lecteur par la diversité mouvante des apparences et l'ayant conduit vers l'autre extrémité de leurs possibles, le poète sait que, désormais, celui-ci est pris au piège du rêve et qu'il accepte l'insolite naturellement, sans chercher d'autres explications que celles fournies par le texte: le cheval mangé par le mari aurait été Pégase. L'objet, le cheval, se trouvant associé à deux niveaux d'expérience différents – l'un alimentaire et l'autre mythique – Mac Orlan a pulvérisé la réalité pour la faire rayonner au sein de son poème en prose comme un kaléidoscope dont le mouvement incessant reflète son côté invisible.

Mais, si structure cubiste il y a, le lecteur est également surpris par le fait que, par sa propension à l'animation et au mouvement, elle puisse évoluer, malgré l'espace restreint du texte: bien que nous soyons en présence d'un dialogue constitué d'une question et d'une réponse brèves, rien ne perturbe l'engrenage poétique de cette structure mosaïque.

Comme bien d'autres textes mac orlaniens³³, «La boucherie chevaline» porte à perfection l'esthétique du poème en prose post-baudelairien: c'est un texte ultra-court et dense qui tient à l'écart effusions, narrations détaillées, démonstrations pour ne dire que l'essentiel par un langage imagé. La première des trois caractéristiques du poème en prose – la brièveté³⁴ – touche le lapidaire et prend, en quelque sorte, la forme d'une authentique saynète concise. A l'intérieur même du poème, un monde clos quadrille l'espace: l'effet de clôture est, au premier abord, suscité par la pauvreté du dialogue lui-même (l'objet de la conversation entre la cliente et son boucher est un «faux-filet» de cheval), puis, par l'espace fermé (nous savons, par le titre, que la conversation se déroule à l'intérieur d'une boucherie chevaline) et, enfin, par le resserrement temporel (la durée d'un échange verbal). En d'autres termes, bien construit, bien situé, le texte de Mac Orlan prime pour avoir été bien encadré et éviter, ainsi, tout excès qui aurait rendu la prose incontrôlable. Par le fait de son organisation interne, de son «cadrage» et de sa «fermeture»³⁵, le poème en prose réussit à maintenir sa tension poétique et, ainsi, à ne pas laisser l'intérêt du lecteur relâcher.

Quand bien même tous les procédés utilisés seraient proches de ceux du récit réaliste, le lecteur reconnaît que ce n'est qu'une feinte qui vise, précisément, l'écart absolu du réalisme: quoique précis, le lieu se fait abstrait; quoique daté («samedi dernier»), le temps se fait vague; quoique différenciés par le sexe, les personnages sont anonymes. «C'est dire que, conformément à ce qui définit selon Jakobson la fonction poétique du langage, le texte n'est pas centré sur la transmission d'un événement ou d'une information, mais sur lui-même»³⁶. Isolé de tout discours purement référentiel, devenu objet

³⁵ Termes empruntés à Luc Decaunes, *ibid.*, p. 14.

³⁶ Yves Vadé, *op. cit.*, p. 189.

³⁷ Le poème en prose le plus emblématique de cette dualité est «La chambre double» du *Spleen de Paris* de Charles Baudelaire (*Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, p. 280-281).

³⁸ *Op. cit.*, p. 207.

³⁹ Boutiques, *op. cit.*

⁴⁰ Pierre Mac Orlan, *La Petite Cloche de la Sorbonne*, *Œuvres complètes*, Genève, Cercle du Bibliophile, 1971, p.

autonome, le texte de Mac Orlan, sous l'apparence d'une prose triviale, c'est-à-dire sans effet stylistique qui le différencie clairement de la prose ordinaire, donne priorité au message en tant que tel. Il se développe autour de la discordance entre rêve et réalité³⁷ et c'est cette dualité qui en assure la cohérence et qui en fait un poème. Par conséquent, la qualité poétique de ce texte mac orlanien est assurée par un principe sémantique et non plus formel qui est le *principe de tension*. Yves Vadé explique, ainsi la présence de la *tension* poétique dans le poème en prose:

un poème en prose n'est pas une page de prose ordinaire parce que cette page est tendue entre deux pôles contraires, dont l'opposition commande toute l'organisation du texte.³⁸

Prenons l'exemple, maintenant, d'un autre poème en prose de Mac Orlan intitulé «Le Bandagiste»:

Il ne faut pas aimer la boutique du bandagiste, même si on la considère comme une salle d'exposition d'art bourgeois.

Les éléments artistiques qui peuplent cette vitrine sont dépouillés de toute anecdote érotique.

Le nu, dans cette boutique, n'inspire aucune pensée sensuelle. Aussi la boutique du bandagiste ressemble-t-elle à la scène d'un music-hall qui donne une revue dédiée au nu.

Les femmes que l'on coudoie dans les coulisses sont bien nues, comme el programme l'indique, mais elles sont nues dans une atmosphère créée par un bandagiste exalté.

J'ai vu une fois l'amour dans la vitrine d'un bandagiste, il ressemblait à un morceau de savon de Marseille³⁹.

Tout comme pour le premier poème en prose, le titre de ce texte fait également état de la banalité de la réalité. Le titre même du recueil, *Boutiques*, fait allusion au quotidien et rallie tous les textes-tableaux autour de cette unité d'inspiration moderne. Contrairement au texte antérieur, où l'auteur avait librement usé de la construction en alinéas, dans «Le bandagiste» cinq paragraphes courts – dont quatre d'entre eux sont composés d'une seule phrase – semblent vouloir mimer le découpage en strophes et, par là même, duper le lecteur par l'effet physionomique du texte. En effet, dès la mise en page du poème en prose, il se crée un horizon d'attente qui peut, à tout moment, chavirer et s'éloigner des représentations communément admises.

Le point de départ de ce texte nous place donc au sein même du quotidien: «la

126.

⁴¹ Ilda Tomas, *op. cit.*, p. 127.

⁴² Ilda Tomas, *ibid.*, p. 201-202.

boutique du bandagiste». La poésie est à chercher, par les plaisirs de l'imagination, dans la moindre chose et celui qui s'y laisse prendre découvre les valeurs principales qui sous-tendent l'univers mac orlanien. Pour l'écrivain, le commerce est «une des formes [modernes] de la poésie»⁴⁰, mais, mis en rapport avec des critères neufs, il débouche sur le mystérieux, sur une vérité d'un autre ordre. Ilda Tomas se demande, à juste raison:

Mac Orlan n'attribue-t-il pas à la conscience poétique le pouvoir de déceler, sous la familiarité des expériences quotidiennes, les manifestations de l'insolite et du mystère indissociables de la condition humaine et la capacité de «voir», au-delà du monde immédiat, des forces latentes toujours présentes?⁴¹

La solution trouvée pour nous faire partager sa coloration du monde est de nous arracher du familier, dès la première phrase, par une comparaison insolite: «même si on la considère comme une salle d'exposition d'art bourgeois». Surpris, tout d'abord, par le titre même du texte, le lecteur se trouve maintenant aux prises avec l'inusuel et à peine a-t-il pu y penser qu'il sent le texte dériver vers l'énigmatique.

Une fois de plus, à la manière d'une toile cubiste, les choses vont être mises en rapport par une logique interne qui vise la déconstruction de la réalité: «les éléments artistiques»/l'«anecdote érotique»; «la boutique du bandagiste»/«la scène du music-hall»; «l'amour»/«un morceau de savon de Marseille». Par ces rapprochements saugrenus et imprévisibles, l'auteur chasse l'habituel et laisse voir l'envers du décor – la trivialité de l'amour. Impressions, mouvements, tonalités et images forment un montage hétérogène qui révèle une réalité autre, à la mesure de sa rêverie: celle de la théâtralité de la vie. Ce poème en prose n'échappe, en aucune façon, à l'effort de théâtralité qui a présidé à la plupart de ses œuvres – indépendamment du genre abordé –: il accumule des mots désignant les éléments de la dramatisation, tels que ««éléments artistiques», «scène de music-hall», «coulisses», «femmes nues», «programme», qu'il assimile au quotidien le plus banal, la «boutique du bandagiste», une «vitrine», et nous entraîne dans une sorte de transfiguration de la vie par le théâtre. Ces femmes nues sont démunies de toute identité, elles sont ramenées à l'état de pantin: elles n'inspirent plus aucune pensée érotico-sensuelle, plus aucun amour, puisqu'elles sont dépourvues d'existence.

Nous sommes donc, à nouveau, en présence d'un texte qui met en parallèle des idées et des objets distants, qui supprime tout lien logique de façon à faire renaître *une* réalité qui a cessé d'être *la* réalité. En effet, Mac Orlan a étreint la matière pour la joindre à son expérience et la révéler par l'esprit: partant d'un nouvel ordre, il reconstitue la réalité à partir des différentes perspectives qu'il en a, mais sans jamais dépasser les limites d'un espace clos. Une fois de plus, brièveté et condensation, les deux mots d'ordre du poème en prose, ont été savamment préservés pour permettre à l'auteur de trancher dur sur la fin: par une comparaison inattendue, l'esprit se trouve réduit à la matière. Par ailleurs, le resserrement de l'espace à l'intérieur même du poème tend à rendre compte

de l'inquiétude de l'auteur qui, «habité par la conscience obscure de la désintégration de la personne et de la civilisation actuelle»⁴² ne croit plus en l'amour.

Mise à part sa spécificité esthétique du condensé et du discontinu, le récit possède aussi ses signes de poéticité: l'écrivain y joue de la répétition poétique («boutique», «bandagiste», «vitrine», «nu», «nues»), de l'adjectivation bizarre («exposition d'art bourgeois», «anecdote érotique»), des détails fantasques («une revue dédiée au nu», «un bandagiste exalté», «un morceau de savon de Marseille»), mais pour seul but de, par la fantaisie, mieux s'écarter des marques formelles du langage poétique traditionnel. Il crée librement un objet autonome, le poème en prose, et c'est de cet isolement que naît la poésie: parlant de lui-même, le texte se met à distance des autres et il nous faut donc interroger ses figures de distance pour en comprendre la dimension poétique. Comme figure de distance, l'image de la transfiguration de la vie par le théâtre quadrille le texte.

Conclusion

Aux yeux de beaucoup, Pierre Mac Orlan est un aventurier, un touche à tout, qui aurait aussi essayé le poème en prose comme palliatif du moment de crise qui rendait difficile l'écriture des poèmes versifiés. Signifiant de la modernité plus qu'affirmation d'une foi nouvelle en un genre, le poème en prose mac orlanien est un champ d'expérimentation pour l'écrivain et une source de questionnements pour le lecteur. Fondé explicitement sur des dérivations de la réalité, ~~sur~~ une combinatoire du rêve et de la réalité, ~~sur~~ un jeu sur les signifiants, les textes de cet auteur passent imperceptiblement du quotidien à l'étrange par l'intrusion de l'insolite. L'auteur part d'une perception rieuse ou railleuse de la réalité, pour en sortir au plus vite, afin de la montrer dépoussiérée de sa banalité et enrichie par l'imagination. En effet, Mac Orlan nous présente un monde plus «poétique», c'est-à-dire, plus expressif et moins référentiel que celui auquel nous sommes accoutumés, parce qu'il ne consent nullement que le lecteur soit dispersif, adepte du trouvé facile ou de la construction relâchée. Il prétend, tout au contraire, qu'il se pose quelques bonnes questions, à commencer par se demander ce qui fait le poétique et même l'existence du poème en prose.

Résumé

Apparu en France, en 1842, avec *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand, le poème en prose prend vigueur avec Baudelaire et se perpétue au-delà de l'exemplaire *Cornet à dés* de Max Jacob. Un auteur en marge, Pierre Mac Orlan, use, lui aussi, de cette nouvelle forme d'écriture pour dire une exaltation secrète et poétique qui échappe à toute loi.

Resumo

Depois do seu aparecimento em França, em 1842, com *Gaspard de la nuit* de Aloy-

sius Bertrand, o poema em prosa floresce com Baudelaire e perpetua-se para além do exemplar *Cornet à dés* de Max Jacob. Um autor marginal, Pierre Mac Orlan, recorre também a esta nova forma de escrita para dizer uma exaltação secreta e poética fora de qualquer lei.

Abstract

Following its appearance in France, with Aloysius Bertrand's *Gaspard de la nuit*, in 1842, the prose poem flourishes with Baudelaire, and goes on enduring after Max Jacob's