

**RIEF****Revue italienne d'études françaises**

Littérature, langue, culture

**9 | 2019****E pluribus unum**

---

## Le récit poétique en question

*Questioning poetic narrative***Annalisa Lombardi**

---

**Édition électronique**URL : <http://journals.openedition.org/rief/3592>

ISSN : 2240-7456

**Éditeur**

Seminario di filologia francese

**Référence électronique**

Annalisa Lombardi, « Le récit poétique en question », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 9 | 2019, mis en ligne le 15 novembre 2019, consulté le 05 août 2020. URL : <http://journals.openedition.org/rief/3592>

---

Ce document a été généré automatiquement le 5 août 2020.



Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# Le récit poétique en question

*Questioning poetic narrative*

**Annalisa Lombardi**

---

- 1 Dans l'introduction de l'*Anthologie de la Nouvelle Prose française*, publiée en 1926 aux éditions du Sagittaire, Philippe Soupault mettait en lumière l'indéniable influence de la poésie sur les œuvres en prose les plus représentatives de son temps : « cette soumission de la prose [à la poésie] est un des plus importants phénomènes que l'on puisse constater lorsque l'on étudie les prosateurs d'aujourd'hui »<sup>1</sup>, écrivait-il. Effectivement, l'idée d'une contamination entre la prose narrative et la dimension poétique était communément admise à l'époque, notamment par les écrivains qui la pratiquaient : « je ne considère tout ce que j'ai fait que comme une espèce de divagation poétique »<sup>2</sup>, reconnaissait Giraudoux à propos de ses nombreux romans, « je pratique tout éveillé la confusion des genres »<sup>3</sup>, revendiquait Aragon, et « je ne suis pas un romancier mais un poète »<sup>4</sup> coupait court Soupault, l'année même, paradoxalement, de la publication de son premier roman, *Le Bon Apôtre*.
- 2 Au-delà des déclarations des auteurs, la question relative à l'intégration d'éléments poétiques dans le roman et le récit au début du siècle dernier a été inlassablement ressassée par la critique et l'historiographie ; il s'agit aujourd'hui d'une sorte de lieu commun dans la réception d'une partie consistante des œuvres de l'époque, que l'on considère comme l'âge d'or du roman poétique. « S'il est une tentation qui est venue désaxer le roman, c'est bien celle de la poésie »<sup>5</sup>, a souligné Michel Raimond, relayé par nombre d'auteurs par la suite. En fait, dans un souci de périodisation et de différenciation diachronique, la tendance a sans doute été d'accentuer le caractère prétendument poétique des ouvrages narratifs de cette période, ne serait-ce que pour mieux en constater le dépassement : « le genre "roman poétique" est moribond »<sup>6</sup> déclarait Daniel-Rops à l'aube de la nouvelle décennie.
- 3 Les notions liées à ces interactions demeurent cependant floues. Si les auteurs de l'époque, les commentateurs de la première heure ainsi que la critique la plus récente sont d'accord sur cette contamination, il n'en reste pas moins que la nature de celle-ci reste à définir – de façon univoque du moins – d'autant plus que la narration poétique se prête à de nombreuses ambiguïtés et est sujette à des glissements sémantiques

importants. Par ailleurs, les phénomènes langagiers spécifiques de cette hybridation générique demeurent tout aussi mal définis, de même que reste mal circonscrit le corpus de référence en la matière. Prose poétique, narration poétique, récit poétique : autant de formules affublées de sens aussi variés que les acceptions du terme « poétique » (et des genres qu'il définit) et attribuées, au fil du temps, à un corpus de textes d'une grande variété. Enfin, la perspective largement admise d'un éclatement des genres littéraires traditionnels consécutif à l'atténuation des prescriptions rhétoriques s'ajoute à la difficulté de déterminer les spécificités de ce genre hybride qui risque ainsi de se réduire à l'idée simpliste d'une hétérogénéité généralisée.

- 4 Si le phénomène de l'hybridation générique a fait l'objet d'une attention plus constante pour d'autres formes intermédiaires, comme le poème en prose, *Le Récit poétique* de Jean-Yves Tadié paru en 1978 constitue, en revanche, le seul texte entièrement consacré à la description des formes poétiques de la narration en prose. C'est d'ailleurs à cet ouvrage que font référence les travaux d'organisation historique du panorama littéraire des années vingt en particulier. Si des révisions partielles ou des intégrations de la perspective de Tadié ont certes vu le jour récemment – bien que de façon non systématique – l'hypothèse originale avancée par l'auteur ne s'avère aucunement remise en cause. Il devient dès lors légitime de se demander si l'idée même de récit poétique ne relève pas davantage d'une sorte de mythe théorique qui gagnerait sans aucun doute à bénéficier d'une nouvelle mise en perspective.
- 5 Après un survol de la littérature critique en matière de narration poétique, les questions de sa variété et de son champ d'application seront envisagées à travers une analyse rapide d'extraits tirés de trois ouvrages narratifs assimilés, selon des critères variés, à cette catégorie intergénérique. Parmi la multitude d'œuvres susceptibles de faire l'objet de la présente étude, nous avons arrêté notre choix sur trois textes qui diffèrent par les stratégies formelles adoptées mais qui présentent des thématiques communes : *Le Voleur de Talan* de Pierre Reverdy de 1917, c'est-à-dire un roman poétique au sens littéral, *Simon le pathétique* de Giraudoux de 1918<sup>7</sup>, inclus dans l'essai de Tadié et, pour finir, *Détours* de Crevel, un récit de 1924 qui comprend des passages de poésie et qui – comme beaucoup de productions narratives liées à l'avant-garde surréaliste – a été à plusieurs reprises associé à cette fameuse dérive poétique de la narration. Bien qu'arbitraire, cet échantillon permettra d'envisager la notion de récit poétique sous ses diverses nuances et de revenir, à la lumière des études les plus récentes, sur les principales problématiques soulevées par le recours à cette dénomination.

## Le panorama critique

- 6 Déjà en 1928 Albert Thibaudet enregistre une modalité inédite des interactions entre le roman de l'époque et la poésie, à savoir une forme d'« inversion littéraire »<sup>8</sup> : les horizons d'attente vis-à-vis des genres se renversent radicalement, de sorte que la demande émotive et d'invention linguistique dont sont traditionnellement investis les poètes, se tourne vers les nouveaux prosateurs. Reprise par des travaux plus récents, cette perspective exclut toute volonté de description formelle des pratiques d'hybridation. C'est beaucoup plus tard, en 1951, qu'Henri Bonnet esquisse un relevé des interactions entre les deux genres dans son essai intitulé *Roman et poésie, essai sur l'esthétique des genres*. Moins intéressé par les effets d'une présumée interaction que par

la détermination des spécificités de chacun des deux genres, le critique associe la poésie à la sphère de la subjectivité et le roman à celle de l'objectivité, abstraction faite de toute détermination historique. Bien qu'il admette l'existence d'éléments stylistiques potentiellement générateurs de la poéticité du roman, Bonnet se focalise surtout sur un usage thématique, ou du moins « métaphorique »<sup>9</sup>, du mot « poétique », dans le sens où celui-ci n'est pas associé à des marqueurs formels, mais à l'instauration d'une certaine atmosphère :

Si la poésie peut sourdre du style verbal, c'est-à-dire du rythme, d'un certain arrangement surtout volontaire des mots et des phrases, elle peut aussi provenir des peintures mêmes du romancier, du monde, des êtres qu'il peint. De tout roman se dégage une atmosphère, qui n'a pas pour source le rythme de la phrase ou le ton de l'auteur, mais les particularités communes aux êtres et aux choses qui nous sont décrits.<sup>10</sup>

7 Cet emploi vague s'il en est du terme « poétique » sera pourtant abondamment récupéré et parfois durement critiqué. Contrarié par un tel manque de rigueur, Dominique Combe déplore, par exemple, que « la poésie [ne soit pas] considérée comme un "genre", ni même un "mode", mais comme une catégorie transcendante, non seulement à la littérature, non seulement à l'art, mais encore à l'existence, puisque tout est susceptible alors de recevoir la qualification de "poétique" »<sup>11</sup>.

8 L'idée du mélange générique avait été aussi explorée par des travaux historiques. Gaëtan Picon consacre un chapitre de son *Panorama de la nouvelle littérature française* (qui date de 1949) à ce qu'il appelle une « littérature poétique »<sup>12</sup>. Par cette formule, il désigne la production narrative de l'entre-deux-guerres, où il retrouve les échos de l'imaginaire célébré par la poésie contemporaine ou immédiatement précédente, cette poésie nouvelle<sup>13</sup> née des pages d'Apollinaire, de Jacob ou de Reverdy :

[...] la poésie est partout [...]. Une poésie du monde moderne apparaît. Et la prose s'imprègne de poésie, comme la poésie de prose. Le récit ne se contente plus d'être la narration objective d'un destin individuel : il est jeu poétique, spectacle sans limites, l'invention verbale et métaphorique la plus libre a toute latitude de s'y manifester. L'anecdote, les personnages, les cadres sont prétextes : c'est dans l'écriture même que se joue la partie. On reconnaît là les « romans » de Jean Giraudoux, de Jean Cocteau, de Philippe Soupault, de René Crevel, de Joseph Delteil, de Blaise Cendrars, de Valéry Larbaud...<sup>14</sup>

9 Les guillemets qui accompagnent la référence aux romans mentionnés constituent la marque graphique de l'étrangeté perçue face à un genre réinventé par les procédés de métissage. Or, cette analyse a le mérite d'historiciser la poésie qu'elle évoque : il n'est pas fait référence à une idée abstraite ou idéale de la poésie, mais à un moment précis de son développement historique, concomitant à la production narrative analysée. Toutefois, la nature historique de ce travail porte à éluder la description stylistique des procédés d'hybridation. En fait, cet imaginaire commun dont participent la prose et la poésie est somme toute proche de l'idée d'atmosphère chère à Bonnet. Quasi contemporaine de l'ouvrage de Picon, *L'Histoire du roman français depuis 1918* de Claude Edmonde Magny (1950) en partage l'enthousiasme face aux possibilités nouvelles offertes au roman par l'inclusion d'éléments poétiques, dont elle salue le potentiel d'innovation : « pour que le roman redevienne vivant à la génération suivante, il faudra qu'il ait réussi à s'intégrer les conquêtes de la poésie, et recueille les fruits de la libération surréaliste »<sup>15</sup> ; encore une fois, les repères historiques sont bien explicités.

10 L'étude de Raimond, *La Crise du roman* de 1966, se montre beaucoup plus sceptique à l'égard de l'incidence de l'élément poétique sur les textes narratifs, pourtant indéniable

et bien répandue. Décrite en tant que facteur de « dislocation du récit »<sup>16</sup>, l'attraction de la poésie y est pointée du doigt telle une menace potentielle pour la cohérence et la crédibilité de la narration. Ce travail offre des éléments d'historicisation du phénomène de contamination : on en retrouverait des antécédents dans des passages isolés de prosateurs précurseurs au XIX<sup>e</sup> siècle, dans le développement du poème en prose et dans les textes en prose issus du symbolisme, mais il faudra attendre *Le Grand Meaulnes* pour que soit perfectionné un genre qui s'affirmera dans les années qui vont suivre<sup>17</sup>. Cependant, on peut se demander si la prééminence accordée à l'influence symboliste ne risque pas de compromettre l'interprétation des procédés d'hybridation : les caractères spécifiques de la poésie symboliste sont automatiquement confondus avec des éléments définitoires de la poésie tout court. Par ailleurs, les déclinaisons diverses du poétique (formelles et thématiques) alternent continuellement au fil des pages, de façon à produire une impression aussi omniprésente qu'inconstante, en définitive, de la narration poétique. La lecture d'un passage suffira à mettre en évidence les glissements fréquents d'un registre à l'autre :

[...] un subjectivisme qui, transformant le fait en impression, implique la nécessité de dépasser l'observation extérieure vers une analyse intérieure ; l'idée du mystère que recèlent les choses les plus simples, et que le prosateur doit suggérer comme un au-delà de l'apparence ; l'idée d'un fantastique quotidien [...] ; le goût aussi d'un certain jeu avec le réel, d'une distance par rapport à lui, où peuvent se déployer [...] l'épanchement du rêve ou les subtilités de l'ironie, le culte de l'émotion fine, enfin. La couleur d'une rêverie, la grâce d'un objet, le mystère d'une rencontre, tout cela, [...] a alimenté le roman poétique.<sup>18</sup>

- 11 Les éléments évoqués ici sont très disparates : on passe de l'aspect subjectif à la présence du fantastique, de la légèreté anti-réaliste des tons à une certaine grâce, de sorte qu'on finit par confondre les paramètres d'identification de la poésie au lieu de les éclaircir.
- 12 L'étude de Tadié, qui institutionnalisera définitivement la nouvelle catégorie générique de *Récit poétique*, doit beaucoup aux analyses de Raimond. Sa thèse est très simple : à partir des acquisitions linguistiques classiques de Jakobson autour des fonctions linguistiques, Tadié identifie dans la coexistence exhibée de la fonction référentielle et poétique les bases d'un genre intermédiaire, un « phénomène de transition entre le roman et le poème »<sup>19</sup>. Bien que l'essai se focalise sur certains des ouvrages les plus significatifs de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle (il est question des textes de Proust, Cocteau, Breton, mais aussi de Gracq, Blanchot et Queneau), le récit poétique y est dépeint, paradoxalement, comme un genre mineur et marginal dans la configuration du champ littéraire. Le corpus reste effectivement l'un des points les plus problématiques de l'essai : étalé sur une longue période, extrêmement hétérogène, il s'expose au risque de la dispersion des constantes, ainsi qu'à la formulation d'un paradigme qui reste infiniment ouvert et provisoire. Le texte est organisé en sections qui examinent à chaque fois les effets de la contamination poétique sur les éléments fondamentaux du récit classique, c'est-à-dire le personnage, le temps, l'espace, l'organisation structurelle. La grande clarté de l'exposition risque parfois de déboucher sur des schématisations, d'autant plus que la catégorie de Tadié s'applique sans réserve à nombre d'autres études ou d'histoires littéraires, qui se contentent de l'ériger comme un point de référence incontournable, sans aucunement le remettre en cause. Sa limite majeure réside, semble-t-il, dans l'adoption d'une idée artificiellement atemporelle de la poésie, dérivée de la tradition romantique et très éloignée des développements

effectifs de la poésie de l'époque, d'où l'impression d'une utilisation abusive du terme « poétique » lui-même.

- 13 Bien que ces problématiques aient été partiellement soulevées par des études successives<sup>20</sup>, la seule perspective intégralement alternative au travail de Tadié serait l'essai de Dominique Combe de 1989, *Poésie et Récit*, où toute synthèse entre sphère narrative et sphère poétique paraît fondamentalement impossible, dans la mesure où celles-ci demeurent diamétralement opposées. Malgré la forte dévalorisation du narratif qui aurait marqué la production littéraire à partir de l'expérience de Mallarmé jusqu'aux produits du Nouveau Roman, une fusion véritable entre les deux genres reste inopérable. Associé aux notions de récit ou de roman, l'adjectif « poétique », privé comme il l'a été d'une valeur strictement stylistique ou énonciative, ne désignerait pas un genre hybride, mais tout simplement une sous-catégorie thématique du roman :

La notion de « roman poétique » est possible parce qu'elle se situe sur un autre plan : [...] le mot « poétique » revêt une signification presque métaphorique en indiquant seulement le contenu thématique de l'œuvre, exactement comme les qualificatifs « historique » ou « policier ». [...] ce « genre » ne peut en aucun cas être considéré comme une « synthèse » [...], il n'est jamais qu'une sous-classe du « roman », et n'a rien à voir avec la poéticité.<sup>21</sup>

- 14 Par ailleurs, les considérations de Combe portant sur les équilibres hiérarchiques qui organisaient le champ littéraire du début du siècle renversent la perspective de Thibaudet : la tentation poétique du roman aurait répondu à une nécessité de légitimation à travers le recours à un autre genre, plus illustre à l'époque : « le qualificatif de “poétique” pouvait permettre [au roman] de conserver son rang, préludant à son triomphe sur tous les autres genres dans les années vingt »<sup>22</sup>. Dans son examen des développements de la prose narrative aux cours des années 1920, Stéphanie Smadja a récemment repris, en revanche, la position de Thibaudet, pour lire les intégrations d'éléments poétique dans la prose (un certain emploi de la syntaxe, la prééminence de la parataxe et des structures nominales, le recours à l'énumération) tout simplement comme les signes d'une reconfiguration du champ littéraire, un « déplacement des pôles de créativité et d'expérimentation stylistique »<sup>23</sup> de la poésie à la prose.
- 15 Avant de conclure ce tableau, il convient de mentionner un dernier volet de la théorie de l'hybridation intergénérique dans la première partie du siècle : il s'agit des études sur la production narrative des avant-gardes et du Surréalisme en particulier. Si la question est fréquemment évoquée dans ce domaine, c'est que la poésie y est souvent considérée comme un escamotage qui aurait permis aux auteurs surréalistes de contourner l'interdit posé sur le genre romanesque<sup>24</sup>. Selon cette perspective, les relations entre la poésie et la narration ne s'articuleraient plus selon une logique d'altérité ou d'intégration, mais plutôt en termes d'autorisation de l'une – la poésie – à l'autre.
- 16 De toute évidence, la nature du rapport établi entre les deux sphères détermine le sens donné à la narration poétique. De même que l'acception accordée au terme « poétique » (formelle, syntaxique, historique, thématique) actualise des catégories différentes entre elles, de même son antonyme (prose ou narration) peut donner lieu à des configurations multiples. Mais tentons à présent d'examiner de plus près cette variation en nous penchant rapidement sur les trois exemples sélectionnés.

## Variations de la narration poétique : *Le Voleur de Talan*, *Simon le pathétique*, *Détours*

- 17 *Le Voleur de Talan*, *Simon le pathétique* et *Détours* racontent, chacun à sa façon, la même histoire : un jeune protagoniste fait ses débuts à Paris et s’y trouve confronté à des formes diverses de malaise. Les textes recèlent tous les trois, d’ailleurs, un côté autobiographique. La proximité thématique servira tout simplement à accentuer les divergences des solutions formelles, pourtant toutes assimilées à la narration poétique.
- 18 *Le Voleur de Talan* est un texte narratif en vers libres ; des petits passages en prose – très elliptiques et parfois plus imagés que les sections en poésie – y figurent aussi ; la qualification générique de roman y est explicitement revendiquée par l’auteur qui, dans le premier manuscrit, recourt à la dénomination de « roman poétique »<sup>25</sup>. Il s’agit d’une typologie du procédé de synthèse des genres qui a été plutôt négligée par la critique qui s’est occupée de narration poétique, sans doute à cause de l’exiguïté relative des exemples : c’est un genre qui remonte à l’origine du roman mais qui, de fait, n’a pas connu une grande fortune à l’époque moderne. Tadié n’a pas pris en considération les textes de ce type, parce qu’il a privilégié l’étude des récits en prose, alors que Combe en a parlé sous la formule de « roman-poème » ; il s’agirait, pour lui, du seul cas d’un « genre authentiquement synthétique [...] un stade supérieur dans la synthèse des genres [qui] se distingue par-là du “roman poétique”, trop impliqué dans une conception symboliste de la poésie »<sup>26</sup>.
- 19 La disposition typographique est analogue à celle que Reverdy avait déjà adoptée dans ses poèmes, dont il reprend aussi l’organisation syntaxique et la reformulation d’un lyrisme qui, s’il n’est pas évacué complètement, y est certainement redimensionné, toujours contenu, heurté au prosaïsme et aux effets de réalisme : « un bec de gaz d’une réalité crue [...] calme l’extravagance des rêves »<sup>27</sup>, remarque le protagoniste, dans un passage qu’on peut lire aussi comme l’allusion à un principe de poétique. L’histoire du personnage, un jeune provincial mélancolique qui débarque à Paris, pétri d’ambitions littéraires, est racontée sans élan pathétique. Les chapitres longs s’alternent avec de petits fragments descriptifs :
- Il était plus grand que  
les autres.  
          En naissant  
un éclair avait nimbé  
sa tête  
          Et la lumière  
avait continué à luire<sup>28</sup>
- 20 ou à peine narratifs :
- Il commençait à faire  
nuit quand je suis  
descendu m’asseoir  
près de ton ombre<sup>29</sup>
- 21 ou plus elliptiques :
- Si sa tête tombait  
Il ne la ramasserait  
même pas<sup>30</sup>
- 22 Les chapitres les plus longs ont un caractère décidément plus narratif, même si le fil du récit procède par associations d’images et d’idées plutôt que par linéarité

chronologique (au contraire, la simultanéité de deux actions est parfois soulignée par des procédés typographiques). Les décors et les situations sont évoqués par fragments. La caractérisation des personnages est floue, plutôt stylisée, à commencer par leurs noms aux échos allégoriques (Le Voleur de Talan ou Le mage Abel). Les ellipses sont fréquentes, comme le recours à l'image, pour commenter une action ou la supplanter. À noter aussi une alternance des sujets pronominaux : la première et la deuxième personne, avec leur caractérisation énonciative poétique plus forte, se substituent fréquemment à la troisième.

- 23 En définitive, ce roman semble renouer avec la tradition de la poésie narrative – effectivement présente dans la production poétique d'avant-garde de l'époque – qui, en son principe même, dément un stéréotype basé sur la réception de la tradition romantique, qui voudrait faire coïncider le champ de la poésie exclusivement avec la poésie lyrique et donc avec la dimension de l'expression subjective. Mais, comme nous l'avons vu, c'est précisément cette formulation stéréotypée de la poésie qui a été utilisée dans les analyses des phénomènes d'hybridation.
- 24 « Jean Giraudoux est un prosateur dont chaque phrase est un poème »<sup>31</sup>, écrit Soupault ; « Giraudoux est constamment un poète »<sup>32</sup>, souligne Picon. Effectivement, il s'agit d'un des auteurs pour lequel on a le plus souvent évoqué la contamination avec la poésie. *Simon le pathétique*, son premier roman, est pourtant écrit en prose. Énoncé à la première personne, il relate les vicissitudes du jeune protagoniste de l'enfance à la jeunesse, son installation à Paris, son irrémédiable détachement émotif à l'origine de l'échec de son histoire d'amour.
- 25 Le texte a été inclus dans les analyses de Tadié et utilisé comme point de départ pour des réflexions autour des formes narratives intergénériques. Si poésie il y a, elle a été associée au lyrisme de certains passages, aux pauses narratives qui préludent à des moments de contemplation, à la recherche stylistique qui marque le phrasé de Giraudoux au sens musical, à la richesse des images, ainsi qu'à la préciosité lexicale, aux tonalités fantaisistes de la narration, à la réduction de la communication à un simple jeu verbal :
- Il me semble parfois que rien ne vous atteint.
  - Rien !
  - [...] De vous j'oublie tout...
  - Tout !<sup>33</sup>
- 26 ou à une narration caricaturalement synthétique :
- Oui, je devine. C'est vous. Je reconnais votre voix.
  - Entendu, demain, à quatre heures... par l'Égypte, par les Indes, par la Perse ?...
  - Oh ! enchanté, ravi... Oh ! désolé !...<sup>34</sup>
- 27 Encore une fois, l'adjectif « poétique » sert à couvrir un éventail assez différencié de phénomènes langagiers et structurels. Au-delà du sens métaphorique du mot « lyrisme », très émotivement connoté, on retrouve dans certains passages du texte de Giraudoux ses marques proprement formelles : l'emploi du vocatif, des expressions ampoulées et rhétoriques (« Hélas ! Pourquoi me faut-il toujours jouer aux quatre coins avec les quatre démons du cœur et perdre à chaque instant ma place ? »<sup>35</sup>), des climaxes, des anaphores abondantes. Toutefois, l'ironie vise toujours à tempérer les excès lyriques ou rhétoriques, régulièrement remis en cause par des effets comiques dus à un recours hyperbolique d'exclamations ou à un décalage entre les tons emphatiques et le vécu objectif des personnages. Si les modalités stylistiques dans ce roman peuvent



renvoyer à l'énonciation poétique, le lyrisme, souvent considéré comme le fondement même du déplacement de la narration vers la poésie, s'y trouve à nouveau fortement redimensionné.

- 28 Nous avons déjà introduit l'interprétation répandue qui lie les inclinations poétiques des textes narratifs surréalistes à la nécessité de dépasser la réticence amplement manifestée vers le roman réaliste : « l'interdit posé », écrit Chénieux-Gendron, « obligera Aragon et Soupault, mais aussi Crevel, Desnos voire Breton, à penser une nouvelle forme de récit en prose qui permette de contourner cet interdit et d'inventer ainsi un roman qui soit accordé aux ressources de l'esthétique surréaliste »<sup>36</sup> et cette nouvelle forme du récit passerait, donc, par l'emprunt d'éléments poétiques. Dans *Détours*, le premier récit de Crevel, consacré aux malheurs et aux déboires relationnels du jeune Daniel, on retrouve même un passage entier qui est écrit comme un poème en vers :

[...]  
 Rouille, sang des carcasses  
 figé dans la mort,  
 et puis toujours et puis encore  
 alentour une eau si lisse  
 avec le plomb des ménagères  
 trop souvent mères.  
 Tu as froid mais ne sais ni mourir ni pleurer.  
 Triste entre les quais méchants  
 que tout homme ici-bas méprise,  
 tu vas, fleuve des villes grises  
 et sans espoir d'océan.<sup>37</sup>

- 29 Jeux verbaux, métaphores foisonnantes et recherchées, tendance à la synthèse et à l'abstraction des passages narratifs qui se substituent à tout réalisme, scènes hallucinées et visionnaires : autant d'aspects relevant de la dimension poétique, entendue dans ses multiples acceptions possibles. Si Courtot parle d'une « expérience d'écriture, où la confession lyrique alterne avec la projection de désirs »<sup>38</sup>, les considérations de Devesa s'avèrent plus ponctuelles quant au relevé des traits stylistiques de nature poétique (« rythme syncopé », « répétitions oratoires », « partition textuelle »<sup>39</sup> et désarticulation syntaxique).
- 30 Toutefois, on ne peut s'empêcher de constater, dans ce texte aussi, la profondeur de la dérision à l'égard de toute déclinaison de la poésie transcendant sa dimension purement formelle : « les coins de neige et de glace que j'aperçois par la vitre du wagon autorisent tous les lyrismes »<sup>40</sup>, dit le protagoniste à un moment donné, en établissant une équivalence assez éloquente entre le lyrisme dans son acception péjorative et un sentimentalisme facile et mélancolique, naïvement esthétisant. De même, au désarroi dont le protagoniste fait part à sa compagne – « il me semble qu'une certaine angoisse enveloppe les choses » –, fait écho une réplique moqueuse, où tout élan supposé poétique est mis à mal : « Poète (elle l'a dit du ton qu'elle aurait pour injurier : idiot), c'est la fumée des pipes »<sup>41</sup>.

## Conclusions

- 31 Les quelques remarques autour de ces trois récits poétiques, unies à l'examen du développement du discours critique sur l'hybridation de la narration et de la poésie

tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, ont laissé apparaître les limites d'une catégorie soumise à une extrême variété d'utilisations, parfois peu rigoureuse dans la définition des nouveaux équilibres rhétoriques. « À force de généraliser le sens du poétique, on finit par le dissoudre dans un universel abstrait qui est l'ineffable »<sup>42</sup>, écrit Combe. Mais il ne s'agit pas que d'un simple problème de généralisation ou de prolifération de variantes à simplifier. L'association exclusive et automatique de la poésie avec le lyrisme compromet, en effet, le sens du poétique quand on l'applique à des textes narratifs, où l'on continue à rechercher des éléments qualifiés de « poétiques » sur la base de présupposés esthétiques dépassés (romantiques ou symbolistes), en tout cas déjà trop éloignés de l'esthétique poétique effective de l'époque. C'est parfois à un cliché de la poésie qu'on a l'impression d'être confrontés, une idée artificiellement figée du poétique que les textes narratifs eux-mêmes n'hésitent pas à ridiculiser.

- 32 Dans le grand nombre de traits de poéticité reconnus et à chaque fois proposés par la critique à la lecture des textes narratifs, il serait peut-être utile, en revanche, de cerner des marqueurs strictement formels véritablement communs et cohérents avec le développement historique de la poésie du temps. À partir de ces éléments on devrait pouvoir vérifier sur un corpus bien circonscrit l'hypothèse d'une stylistique possible d'un prétendu récit poétique, autrement insaisissable. Mais dans leur état actuel, les configurations proposées pour cette catégorie s'avèrent peu utiles à décrire les aspects novateurs de la production narrative des années 1920. « Vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, on était tenté d'appeler roman-poème tout roman qui échappait aux moules convenus »<sup>43</sup>, admettait Raimond. Et, en effet, on pourrait bien envisager l'adoption de la formule de récit poétique comme une solution de facilité pour aborder la prose romanesque en voie de réinvention. Avec les instruments dont on dispose aujourd'hui, comme les excellentes analyses des spécificités linguistiques de la prose du début du vingtième siècle<sup>44</sup>, on devrait être en mesure de proposer des formulations plus convaincantes pour circonscrire le renouvellement narratif de cette période littéraire. D'un côté il faudra accepter la plasticité structurelle du roman et son aptitude naturelle à s'ouvrir à d'autres régimes discursifs ; de l'autre, il faudra se résigner à attribuer à la prose, quoique renouvelée, des éléments formels que l'on s'est longtemps obstiné à désigner comme poétiques.

---

## NOTES

1. Ph. Soupault, « Introduction », dans *Anthologie de la nouvelle prose française*, Paris, Éditions du Sagittaire chez Simon Kra, 1926, p. 3.

2. F. Lefèvre, « Jean Giraudoux », dans *Une heure avec...*, Première série, Paris, Éditions de la NRF, 1924, p. 141-151, p. 149. Il s'agit de la reprise d'une interview recueillie pour *Les Nouvelles littéraires* en 1923.

3. L. Aragon, « Ô Byron, toi qui » dans *La Défense de l'infini*, éd. L. Follet, Paris, Gallimard, 2002, p. 167-174, p. 168. Selon l'éditeur la rédaction de ce fragment doit remonter à 1923.

4. Ph. Soupault, *Littérature et le reste. 1919-1931*, Paris, Gallimard, 2006, p. 147. Le propos était contenu à l'origine dans un article paru dans *La vie des lettres* en 1923.

5. M. Raimond, *La crise du roman : des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966, p. 194.
6. Daniel-Rops, « Le Roman d'aujourd'hui », dans *Revue Bleue*, 68, 1930, p. 427-429, p. 428.
7. La première édition paraît chez Grasset en 1918, alors que la version définitive du texte sort chez le même éditeur en 1926.
8. A. Thibaudet, « Sur la poésie » [NRF, février 1928], dans *Réflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard, 2007, p. 1233.
9. Michel Sandrars a parlé des « emplois métaphoriques » des termes « poétique » et « romanesque » dans sa récente étude (M. Sandrars, *Idées de la poésie, idées de la prose*, Paris, Classiques Garnier, « Études de littérature des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles », 2016), consacrée à la variation historique des acceptions de la poésie et de la prose, selon les perspectives esthétiques adoptées.
10. H. Bonnet, *Roman et poésie, essai sur l'esthétique des genres*, Paris, Nizet, 1951, p. 158.
11. D. Combe, *Poésie et récit*, Paris, José Corti, 1989, p. 140.
12. C'est le titre du troisième chapitre de son ouvrage, voir G. Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, Éditions du Point du jour, 1949, p. 32.
13. Déjà Soupault avait eu à cœur de préciser la connotation historique et esthétique de la poésie qu'il considère comme le modèle dont s'inspire la prose : « La poésie et surtout cette poésie nouvelle amie des images, des assonances et des dislocations de la syntaxe, a exercé sur la prose une poussée très forte », Ph. Soupault, « Introduction », dans *Anthologie de la nouvelle prose française*, cit., p. 3.
14. G. Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, cit., p. 34.
15. C. E. Magny, *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Seuil, 1950, p. 66.
16. « Ambition poétique et dislocation du récit » est le titre d'un des chapitres consacrés à l'examen des interférences de la narration et de la poésie (M. Raimond, *La Crise du roman*, cit., p. 194).
17. D'autres datations existent, bien sûr. Gerald Prince, par exemple, anticipe le phénomène : « La poésie avait déjà envahi le genre », écrit-il, « Avant *Jean Christophe* et *Le Grand Meaulnes*, avant les surréalistes, Cocteau, Giraudoux et Giono, en 1901, par exemple, Francis Jammes publie *Almaïde d'Étremont* où, réduisant l'action à ses moments essentiels, rejetant l'analyse psychologique comme le récit et la représentation du détail de la vie, il insiste sur le spectacle de l'être et non du devenir », G. Prince « Romanesques et roman : 1900-1950 », dans G. Declercq, M. Murat (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 183-191, p. 184.
18. M. Raimond, *La Crise du roman*, cit. p. 225.
19. J.-Y. Tadié, *Le Récit poétique* [1978], Paris, Gallimard, 1994, p. 7.
20. Comme l'a fait Emmanuel Rubio, qui se montre d'ailleurs réticent à réduire la complexité des manifestations narratives des années 1920 à la catégorie déjà fortement problématique de récit poétique : « Le Récit poétique se rapporte plutôt à une sorte d'essence de la poésie, et trouve là une [...] de ses limites. Celle-ci se révèle très idéalisante [...] La critique d'une telle essence est évidemment tentante, et ce d'autant plus qu'elle ne correspond pas à quelques pratiques majeures de la poésie moderne émergeant dans les années dix et régissant une part des années vingt », E. Rubio, « Par-delà modernité et avant-garde : le Roman en archipel », dans M. Boucharenc et E. Rubio, *Réinventer le roman dans les années vingt* dans *Revue des Sciences Humaines*, 298, Lille, Septentrion, Presses de l'Université Charles de Gaulle, 2010, p. 9-31, p. 16.
21. D. Combe, *Poésie et récit*, cit., p. 139.
22. Ibid., p. 137.
23. S. Smadja, *La nouvelle prose française. Étude sur la prose narrative au début des années 1920*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2013, p. 49.
24. Voir, à ce sujet, J. Chénieux-Gendron, *Inventer le réel : le surréalisme et le roman, 1922-1950*, Paris, Honoré Champion, 2014.

25. Voir C. Hubner-Bayle, *Romans et contes de Pierre Reverdy. Une poétique de la marge*, Paris, H. Champion, 1993, p. 14.
26. D. Combe, *Poésie et récit*, cit., p. 143.
27. P. Reverdy, *Le Voleur de Talan* [1917], dans Id., *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2010, t. 1, p. 409. « Son émotion sécha au soleil » (Ibidem), note le narrateur dans le même esprit.
28. Ibid., p. 371.
29. Ibid., p. 445.
30. Ibid., p. 436.
31. Ph. Soupault, *Anthologie de la nouvelle poésie française*, Paris, Éditions du Sagittaire, chez Simon Kra, 1924, p. 272.
32. G. Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, cit., p. 40.
33. J. Giraudoux, *Simon le pathétique* [1918 ; 1926], dans Id., *Œuvres romanesques complètes*, éd. J. Body, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, t. I, p. 333.
34. Ibid., p. 317.
35. Ibid., p. 347.
36. J. Chénieux-Gendron, *Inventer le réel : le surréalisme et le roman, 1922-1950*, cit., p. 83.
37. R. Crevel, *Détours* [1924], dans Id., *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Sandre, 2014, t. 2, p. 29.
38. C. Courtot, « Préface », dans F. Cornacchia, *René Crevel, il romanzo contro la ragione*, Bari, B.A. Gaphis, 2001, p. VII.
39. J.-M. Devésa, *René Crevel et le roman*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1993, p. 490.
40. R. Crevel, *Détours*, cit., p. 73.
41. Ibid., p. 61.
42. D. Combe, *Poésie et récit*, cit., p. 140. Stéphanie Smadja observe, dans le même ordre d'idées, que « l'épithète, vague, signifie parfois "littéraire" » (S. Smadja, *La Nouvelle prose française*, cit., p. 159).
43. M. Raimond, *La Crise du roman*, cit., p. 196.
44. Les travaux de Smadja déjà évoqués, les études de Julien Piat et Gilles Philippe.

## RÉSUMÉS

Cet article interroge la catégorie problématique de récit poétique : largement utilisée dans l'historiographie littéraire au sujet des formes narratives des années 1920, elle se prête à de nombreuses ambiguïtés et glissements sémantiques. Après un rappel de la littérature critique en matière de narration poétique, la variété de son application est envisagée à travers l'analyse de trois ouvrages assimilés, selon des critères différents, à cette catégorie intergénérique : *Le Voleur de Talan* de Reverdy, *Simon le pathétique* de Giraudoux et *Détours* de Crevel.

This paper examines the problematic category of poetic narrative : widely used in historical works dealing with the literature of the 1920s, it enables ambiguities and semantic shifts. After an overview of critical texts, the whole variety of its application will be considered in relation to *Le Voleur de Talan* by Reverdy, Giraudoux's *Simon le pathétique* and Crevel's *Détours*, all three associated to this intergeneric category, according to different criteria.

## INDEX

**Keywords** : poetic narrative, Reverdy (Pierre), Giraudoux (Jean), Crevel (René), Tadié (Jean-Yves)

**Mots-clés** : récit poétique, Reverdy (Pierre), Giraudoux (Jean), Crevel (René), Tadié (Jean-Yves)