



- *Laurence Brogniez*

A propos de l'ouvrage :

**Bertrand Bourgeois**, *Petits poèmes à voir. De la bambochade textuelle aux pochades en prose (1842-1948)*, Paris, Hermann, « Savoir Lettres », 2020  
9791037003355

BERTRAND BOURGEOIS

petits  
poèmes  
à voir

De la bambochade textuelle  
aux pochades en prose (1842-1948)

  
Savoir Lettres

Sous le titre suggestif de *Petits poèmes à voir*, Bertrand Bourgeois invite à réexaminer la production du poème en prose, du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècles, sous un nouvel angle : plutôt que d'envisager cette tradition poétique dans la continuité de l'*ut pictura poesis* et de l'*ekphrasis*, il propose de questionner les moyens proprement verbaux et, parfois, typographiques, dont usent les textes pour se rendre visibles, pour « faire tableau ». C'est donc d'une rupture, amorcée avec Aloysius Bertrand, permettant le déploiement d'un nouveau régime de poéticité sur presque deux siècles dont il est ici question, au fil d'un parcours riche, articulant efficacement considérations théoriques et microlectures.

Dans une introduction solidement argumentée, l'auteur situe utilement sa réflexion dans le champ d'étude du poème en prose, des travaux fondateurs de S. Bernard aux études plus récentes sur les rapports texte/image d'A.-M. Christin, B. Vouilloux et D. Scott. Pour mener à bien sa recherche, il a choisi de rassembler un corpus qui s'étend sur deux siècles et c'est là l'un des grands mérites de ce travail que d'examiner l'histoire du poème en prose, et sa conquête de visualité – et, ce faisant, de légitimité – sur le long terme. Sont ainsi rassemblés et soigneusement analysés des textes de Bertrand, Baudelaire, Huysmans, Rimbaud, Apollinaire, Reverdy et Ponge. Des noms certes attendus, et objets d'une abondante bibliographie critique,



parfaitement maîtrisée par B. Bourgeois, mais dont la confrontation, à la lumière de la perspective choisie, éveille des interrogations nouvelles et déploie des perspectives stimulantes.

Dans la première partie (« Renversements de l'*ut pictura poesis* »), B. Bourgeois examine l'abandon progressif d'une pratique – l'*ekphrasis* et la « transposition d'art » encore en faveur, au XIX<sup>e</sup> siècle, auprès des Parnassiens – au profit d'une nouvelle ambition : « faire de la peinture avec du texte » (p. 41), en renversant le traditionnel rapport d'analogie en un rapport d'homologie. L'auteur montre ainsi, chez les praticiens du poème en prose du XIX<sup>e</sup> siècle, comment la convocation d'un « musée imaginaire », mais aussi de pratiques proprement plastiques, contribue à doter ce genre hybride d'une légitimité. Reconnaissance certes paradoxale puisque l'appropriation de grands noms du panthéon pictural se double de la revendication de « genres mineurs » (bambochade, enluminure, croquis, gravure, caricature, etc.), susceptibles, comme le voulait Baudelaire, de saisir, comme la presse, la réalité urbaine moderne dans son quotidien, banal et éphémère. Sur ce point – la collusion entre poème en prose et presse périodique –, la mention de l'essai de J.-P. Bertrand (*Inventer en littérature. Du poème en prose à l'écriture automatique*, Seuil, 2015) eût sans doute été pertinente.

Au XX<sup>e</sup> siècle, la reconnaissance du poème en prose semble acquise et les poètes se situent volontiers dans la continuité de leurs prédécesseurs, Rimbaud en tête, tout en pensant la page à la lumière des expériences visuelles de l'avant-garde contemporaine (le cubisme pour Reverdy, par exemple), jusqu'à la conquête de l'autonomie plastique avec les *proèmes* de Ponge, dont l'appellation même libère le langage poétique du paratexte emprunté à la peinture.

La deuxième partie (« Lumière et couleurs de la prose du poème ») aborde la question des modalités de cette autonomisation plus précisément. Deux phénomènes rétinien y sont étudiés sous l'angle du défi qu'ils opposent au langage, invité à puiser dans ses ressources lexicales, stylistiques et syntaxiques, d'abord, dans celle du support ensuite. Tandis que les auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle mobilisent encore l'arsenal des figures (contraste, oxymore, etc.) sans oublier les jeux sonores – le poème en prose n'abandonnant pas tout à fait l'effet musical au profit de l'effet visuel –, leurs successeurs, Apollinaire en tête avec ses calligrammes, incitent à une perception graphique, jouant matériellement sur l'opposition entre noir (les lettres) et blanc (la page). Chez Reverdy, tout particulièrement, se développent des motifs récurrents évoquant la blancheur, la luminosité pour « créer un spectre lumineux tout en clair-obscur qui repose sur des moyens purement textuels où la typographie est entièrement mise au service de



la rhétorique » (p. 117). Plus que jamais le poème en prose se donne à voir autant qu'à lire, tel un objet sensible.

Cette sensorialité est particulièrement élaborée dans les essais pour rendre la couleur, les poètes mobilisant volontiers les synesthésies et un imaginaire matiériste (Huysmans, Rimbaud, par exemple). L'analyse des « Fenêtres » d'Apollinaire explore avec pertinence une approche plus sociologique, montrant la porosité existant entre discours sur l'art, fraternités esthétiques et créations – picturale et poétique. Le poète cherche en effet à prolonger dans le verbe le simultanésisme chromatique de Delaunay, dont il soutient et défend les recherches plastiques. Par-delà les sociabilités, écrivains et peintres semblent partager un même atelier imaginaire, où les frontières entre le texte et l'image s'abolissent dans l'élaboration d'effets colorés. Le poète travaille ainsi sur des procédés tels que la juxtaposition ou la circularité pour faire du texte une « poésie pure » (p. 153) à l'instar de la peinture pure de Delaunay.

La troisième partie (« Donner à voir : les configurations du regard dans la prose du poème ») est peut-être la plus originale : elle aborde, par-delà la référence aux arts visuels, la question de la visualité au travers des motifs métatextuels de la fenêtre, du miroir et de l'œil qui, modélisant le regard et induisant une réflexion sur la *mimésis*, produisent une forme de mise en abyme des processus de composition et de réception du poème. B. Bourgeois, qui les envisage comme « hypersignes », étudie leurs différentes déclinaisons textuelles, s'attardant, avec raison, sur Baudelaire chez qui la récurrence des fenêtres interpelle, jusqu'à Ponge, qui les convoque pour mieux les obstruer, rabattant un volet fait de mots sur le blanc de la page qui s'offre dans sa matérialité en lieu et place du réel, auquel la fenêtre est censée donner accès.

Le miroir, « métaphore privilégiée de l'expérience esthétique et de la représentation » – pour reprendre les termes de B. Ribémont (cité p. 215) –, se voit, dans le poème en prose, doté de significations nouvelles sous la plume de Baudelaire et de Huysmans, qui en font le réceptacle d'un réel prosaïque, dégradé, égarant le lecteur dans des effets de specularité troublants, voire trompeurs. Ces jeux de trompe-l'œil se perpétuent au XX<sup>e</sup> siècle, jusqu'aux déformations reverdiennes, qui ne sont pas sans faire naître une « inquiétante étrangeté », produisant une déstabilisation du réel.

Enfin, l'œil est plus inégalement sollicité parmi les poètes du corpus. C'est dans les poèmes les plus matériellement visuels (calligrammes d'Apollinaire, typographies induisant un



parcours du regard) que sa présence cristallise véritablement les ambitions des « artistes de la page ».

De ce parcours, on retiendra particulièrement la combinaison entre largeur de vues, envisageant poètes des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, et analyses de détail de poèmes judicieusement choisis, parfois déjà souvent étudiés, parfois beaucoup moins. Dans tous les cas, B. Bourgeois situe toujours avec justesse son propos en regard de la littérature critique existante, reprenant certaines analyses, en discutant et en affinant d'autres, remettant en question certaines lectures en apportant un éclairage subtil et inédit. C'est donc à une nouvelle appréhension de l'histoire du poème en prose, sur la longue durée, qu'il invite, en questionnant, sur de nouveaux frais, sa visualité et son affinité avec les arts plastiques, qui ne se limitent guère au travail de « transposition ». On regrettera peut-être, même s'il s'agit d'un choix assumé (p. 23), l'absence de la photographie, dont l'apparition a si profondément bouleversé le champ artistique au XIX<sup>e</sup> siècle, tout comme le peu de place occupé par la critique d'art (comme la presse en général), qui, déjà bien étudiée par ailleurs chez plusieurs poètes du corpus, aurait sans doute éloigné l'auteur du fil rouge qui sous-tend une argumentation très resserrée. Signalons enfin le plaisir que procure la lecture de ce volume, soigneusement édité et illustré, et rédigé dans une langue claire et précise.