

Imprécisions et indéterminations génériques chez Villiers de l'Isle-Adam: les *Contes cruels*

Generic imprecisions and indeterminacy in Villiers de l'Isle-Adam: the *Contes cruels*

PEDRO BAÑOS GALLEGO
Universidad de Murcia
pedro.banos@um.es

Resumen

El poema en prosa, género que nace a mediados del siglo XIX, experimentó una verdadera explosión de publicaciones en la segunda mitad de este siglo. Sin embargo, al no estar aún bien asentada la teoría que sustenta el género, encontraremos a lo largo del siglo XIX un abanico de categorías genéricas que se entrecruzan, entre las que se encuentran el poema en prosa, la prosa lírica, el cuento, la novela corta, el texto breve o la prosa poética. En el siglo XX, los críticos literarios proponen ciertos rasgos textuales que parecen obligatorios para definir un verdadero poema en prosa. Este trabajo de categorización en una teoría de géneros ha permitido a los teóricos desligar el poema en prosa de las demás etiquetas genéricas. En esta comunicación queremos revisar los *Contes cruels* de Villiers de l'Isle-Adam en busca de argumentos que puedan confirmar si los relatos contenidos en esta colección corresponden a la etiqueta genérica de cuento o si, por el contrario, la categorización de ciertos textos debe ser repensada.

Palabras clave

literatura del siglo XIX, poema en prosa, teoría de géneros, Villiers de l'Isle-Adam.

Abstract

The prose poem, a genre born in the mid-19th century, experienced a true explosion of publications in the second half of this century. However, since the theory that supports the genre was not yet well established, we will find throughout the 19th century a range of generic categories that intersect, among which are the prose poem, lyrical prose, the short story, the short novel, short text or poetic prose. In the 20th century, literary critics propose certain textual features that seem mandatory to define a true prose poem. This work of categorization in a theory of genres has allowed theorists to separate the prose poem from the other generic labels. In this communication we want to review the *Contes cruels* de Villiers de l'Isle-Adam in search of arguments that could confirm if the stories contained in this collection correspond to the generic label of short stories or if, on the contrary, the categorization of certain texts should be rethought.

Key-words

XIXth century literature, prose poem, genre theory, Villiers de l'Isle-Adam.

1. Introduction

Le poème en prose, genre né selon la plupart de critiques vers la moitié du XIXe siècle avec le *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand, a connu une véritable explosion de publications dans la seconde moitié de ce siècle. Depuis le mythe qui se construit autour de la figure de Bertrand à partir des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire, une quantité non négligeable d'auteurs a essayé d'adhérer au nouveau genre: Charles Cros¹, Laforgue², Mallarmé³, Verlaine⁴, Judith Gautier⁵ ou Banville⁶ entre autres. Le succès du genre est tel que dans le dernier tiers du XIXe siècle et les premières années du XXe presque tous les auteurs, quelle que soit leur production littéraire principale⁷, s'essayent au poème en prose pour donner libre cours à leur art. Ce genre est perçu comme un terrain sans préconfiguration stylistique où l'artiste a la possibilité d'explorer de nouveaux chemins, ce qui attire l'attention de bien d'écrivains.

Cependant, la théorie soutenant le poème en prose n'était pas encore bien établie. Le corpus d'œuvres s'élargissait mais les critiques n'ont pas fourni un ensemble de notions théoriques cohérentes jusqu'à la moitié du XXe siècle. C'est ainsi que nous trouverons tout au long du XIXe siècle un éventail de catégories génériques qui s'entremêlent, dont poème en prose, prose lyrique, conte, nouvelle, récit court ou prose poétique, par exemple. Cette confusion donne lieu à une indétermination générique du texte bref, où le choix des étiquettes génériques de la part des auteurs n'était ni rigoureux ni consistant. Que ce soit par les titres ou sous-titres des ouvrages eux-mêmes ou par les paratextes où les écrivains suggéraient au lieu de raisonner, il y a à cette époque-là une floraison de catégorisations pour lesquelles les doutes restent possibles. L'auteur dont nous allons discuter, Villiers de l'Isle-Adam, participe lui aussi de cette indétermination générique. Lorsqu'il publie les *Contes cruels* (1883), cet auteur choisit une étiquette pour le titre de son œuvre, celle de "conte". Du fait que nous ne pouvons trouver aucune précision dans le livre laissant supposer que l'auteur était préoccupé par la variété formelle de son œuvre, il faut considérer que cette étiquette de conte prétend décrire délibérément la totalité de textes du recueil.

Au XXe siècle, les critiques littéraires ont proposé certains traits textuels qui semblent obligatoires pour définir un véritable poème en prose, comme la brièveté du récit, l'unité organique par rapport à la globalité du recueil et l'absence de narrativité. Ce travail de caté-

1 Section "École buissonnière" à la fin du recueil de poèmes en vers *Le coffret de santal* (1873).

2 "Grande complainte de la ville de Paris", sous-titrée "prose blanche" et insérée dans le recueil *Les Complaintes* (1885).

3 Section "Plusieurs pages", il s'agit de poèmes en prose publiés avant dans la presse et recueillis dans l'ouvrage *Vers et prose* (1893).

4 *Mémoires d'un veuf* (1886).

5 *Le Livre de Jade* (1867)

6 *La Lanterne Magique* (1883).

7 L'apparition d'écrivains dont le poème en prose constitue la partie principale de la production littéraire n'a lieu qu'avec les courants d'avant-garde: Max Jacob et son célèbre *Le cornet à dés*, Pierre Reverdy, ou André Breton entre autres.

gorisation dans une théorie de genres a permis aux théoriciens de démêler le poème en prose du conte, de la nouvelle, de l'aphorisme ou du vers libre. Dans cet article nous allons réviser les *Contes cruels* de Villiers de l'Isle-Adam à la recherche des arguments pouvant confirmer si tous les récits contenus dans ce recueil correspondent à l'étiquette générique de conte ou si, au contraire, il faudrait repenser la catégorisation de certains textes.

2. L'indétermination générique du récit bref au XIXe siècle en France: quelques touches générales

La théorie bien structurée des genres littéraires aux racines conceptuelles profondes, telle que nous la connaissons aujourd'hui, est relativement récente. C'est au XXe siècle, grâce à l'avènement des différentes écoles de théorisation linguistique, que s'établissent les différentes théories sur lesquelles on a pu construire une structure de classification générique cohérente. Jusque-là, les théories littéraires émanaient des critiques, certes, mais aussi des paratextes des auteurs eux-mêmes. Que ce soient les écrivains, les éditeurs ou la critique littéraire, on n'avait pas spécialement besoin d'utiliser un langage théorique homogène, ce qui a entravé (ou rendu impossible) la formalisation de certains genres littéraires, spécialement ceux qui naissent à l'ère moderne. Pour le poème en prose et les entités génériques stylistiquement similaires, nous devons attendre jusqu'à 1959 pour lire une proposition théorique raisonnable: celle de Suzanne Bernard, qui pose les bases de la critique sérieuse du genre à travers l'utilisation des concepts de brièveté, d'unité organique et de gratuité. Pour la brièveté, Bernard assure qu'il s'agit d'un trait "plus particul[er] au poème en prose" (1959: 15), même s'il s'agit d'un trait transversal à tout le lyrisme moderne, comme nous le verrons plus tard. En ce qui concerne l'unité organique Bernard suggère que "le poème doit former un tout, un univers fermé, sous peine de perdre sa qualité de poème" (1959: 14) et, pour finir, elle définit le concept de gratuité comme l'absence de contenu traditionnellement associé aux genres de la prose, afin d'établir une ligne de démarcation entre poème en prose et nouvelle, conte ou fable: "Plus que le poème en vers, le poème en prose doit éviter les digressions morales ou autres, les développements explicatifs – tout ce qui le ramènerait aux autres genres de la prose" (1959: 15). Ces notions peuvent être certes discutées, du fait que des termes comme celui de gratuité restent confus. Néanmoins, elles constituent une base plus ou moins solide sur laquelle les théoriciens ont pu commencer à démêler le poème en prose du vers libre, de la nouvelle ou du fragment.

La confusion générique du XIXe siècle apparaît déjà dans le siècle précédent. Dès le *Télémaque* de Fénelon en 1699, les notions de prose, de poésie, de lyrisme ou de développement narratif assistent à une démolition inexorable, par un processus d'intérogénéricité. Cette démarche prépare tant les auteurs que le public pour la réception de contenu historiquement associé au lyrisme sous un format prosaïque, dont l'aboutissement reste à notre avis la tra-

duction d'œuvres poétiques en prose, comme celle de Virgile par Desfontaines en 1743. Ces phénomènes de mélange générique n'ont guère aidé le public à discerner les limites de toutes les étiquettes que nous venons d'évoquer. Pour résumer, lorsque l'on arrive au XIXe siècle, les auteurs sont déjà conscients de la possibilité de s'exprimer en dehors des contraintes des modèles génériques canoniques. Ils commencent donc à favoriser et à explorer un langage individuel qui pourrait laisser libre cours à leur volonté artistique. D'après Yaouanq Tamby (2011: 31), le XIXe siècle, et plus particulièrement la deuxième moitié, reste une époque marquée par l'instabilité générique:

Le symbolisme et le modernisme coïncident avec une époque de transition dans la représentation du poétique, des formes et des genres littéraires. De manière encore plus importante qu'à l'époque romantique sont remises en cause les classifications du système des genres classique, l'opposition entre les poètes et les orateurs en prose, et les exigences de composition de la rhétorique.

De cette façon-là, au XIXe siècle les étiquettes génériques de nouvelle, conte, poème en prose, récit court, prose poétique ou anecdote, pour ne citer que quelques exemples, sont utilisées indifféremment selon la volonté ou l'intérêt de chaque écrivain. Godenne (1974: 53) suggère que cette carence de rigueur par rapport au texte bref touche presque tous les auteurs: ils semblent avoir "l'habitude de recourir, pour désigner tout type de récit court, [...] non seulement au terme de 'nouvelle' [...] mais à celui de 'conte', qui finit par être le plus couramment employé dans les titres des recueils". Pour illustrer ce phénomène, nous voulons récupérer le cas de deux des piliers du poème en prose: Aloysius Bertrand, lors de la publication de son *Gaspard de la Nuit*, qualifie son ouvrage de "fantaisies", choix terminologique pour lequel il n'y a aucune justification apparente. Baudelaire popularise le terme "poème en prose" lors de la publication posthume de son *Spleen de Paris* même si la plupart de textes de ce recueil correspond plutôt au domaine de la nouvelle, en raison d'une narrativité qui se manifeste par la présence d'une chaîne logique d'événements, soit d'une intrigue romanesque. En plus, les avis émis par les critiques sur les ouvrages publiés à cette époque-là ne laissent aucun doute: la confusion n'était pas un trait particulier des auteurs. Nous voyons par exemple que Morice (1889: 151) choisit le terme "prose plastique" pour faire référence au *Gaspard de la Nuit* de Bertrand, catégorie générique cherchant à évoquer plutôt qu'à décrire. Théodore de Wyzewa (1893: 852), de son côté, essaie de montrer que des textes en prose comme *Le Dragon impérial* de Judith Gautier ou les *Contes à soi-même* de Henri de Régnier relèvent en réalité de la sphère poétique, vu qu'il a une théorie de la poéticité assez élastique. Pour cet auteur le lyrisme n'est défini que comme "la plus charmante, la plus fidèle, la plus réelle des réalités". En ce qui concerne la dernière partie de ce triangle, les maisons de publication, elles n'aidaient guère: Michel Sandras (1995: 69) signale que, dans la célèbre revue *La Vogue*, "chaque numéro s'ouvre par la section 'Nouvelles, poèmes en prose, varia'" sans faire aucune distinction et sans préciser la signification du mot "varia" dans ce contexte.

L'intérêt éditorial et commercial de ce regroupement d'une telle variété de textes sous des étiquettes génériques trop floues semble évident pour Sandras (1995: 69): "Ce voisinage d'appellations, qui accentue la proximité 'poème en prose' - 'nouvelle', convient bien à Mallarmé, à Laforgue, et finalement à la plupart des poèmes en prose que publie la revue".

L'auteur de notre choix, Villiers de l'Isle-Adam, reste une illustration parfaite de ce mélange d'étiquettes génériques. Bien que son recueil de 1883 ait été intitulé *Contes cruels*, certains des textes inclus sont publiés dans la presse avant cette date sous une terminologie générique différente. "L'Annonciateur" est présenté dans la revue *La Liberté* en 1869 comme un poème en prose. Un peu plus tard, en 1880, "Fleurs de ténèbres" apparaît dans la revue *L'Étoile française* en tant que chronique d'actualité. Pour finir, Huysmans fait apparaître le récit "Vox populi" dans la collection de poèmes en prose de Des Esseintes. Nous voyons que les notions de conte, poème en prose, nouvelle et d'autres sont souvent utilisées tant par l'auteur que par ses éditeurs avec une légèreté théorique rendant difficile un travail sérieux de classification générique, mais qui n'empêche pas l'auteur de choisir le terme de "conte" pour le titre de l'ensemble du recueil.

Toutefois, c'est dans les *Contes cruels* eux-mêmes, outre les problèmes qui posent les publications précédentes, que nous voyons une hétérogénéité générique pour laquelle nous n'y trouvons aucun raisonnement. Bien que nous allions focaliser plus tard sur les deux textes qui nous intéressent le plus, nous voulons ici mentionner le cas le plus flagrant d'interchangeabilité des étiquettes génériques. Il s'agit des textes recueillis sous le titre "Conte d'amour" (Villiers de l'Isle-Adam, 1883: 302-308). Ce "conte", si ce mot peut être encore utilisé dans ce cas-là, présente sept sections où la forme choisie pour articuler le contenu est celle du vers. L'auteur utilise la même étiquette générique pour le recueil en entier que pour ces textes, bien que les configurations littéraires entre la généralité du recueil et celle du "Conte d'amour" n'aient rien à voir. Si une telle fluctuation d'une étiquette générique peut se produire entre deux entités aussi différentes qu'un conte, voire une configuration relevant du domaine de la prose, et une structure versifiée, nous considérons que les questions concernant la rigueur terminologique de Villiers de l'Isle-Adam restent justifiées.

3. "Antonie" et "Fleurs de ténèbres": des contes?

Dans cette section nous allons traiter des deux textes qui présentent, à notre avis, les plus grands problèmes génériques de catalogage, laissant de côté les problèmes formels évidents comme celui que nous venons de commenter à propos de "Conte d'amour". Il s'agit des textes "Antonie" et "Fleurs de ténèbres". Nous pensons que ces deux récits se démarquent de l'ensemble des *Contes cruels* à plusieurs niveaux. Nous allons axer notre analyse sur deux points qui, d'après nous, doivent faire réfléchir sur la classification générique des deux textes. D'abord, la présence (ou l'absence) de narrativité, ainsi que les conséquences de l'utilisation de la description par rapport à cette question. D'autre part, la brièveté des récits, compte

tenu de la longueur habituelle des textes qui composent ce recueil. Ces deux traits nous font penser que ces textes pourraient plutôt appartenir à la sphère du poème en prose qu'à celle du conte ou de la nouvelle, tout comme nous concevons ces étiquettes génériques de notre point de vue moderne, même si l'auteur ne nous a laissé aucune mention paratextuelle explicite.

3.1. *Narrativité et descriptions*

Nous allons commencer notre analyse par la question de la narrativité dans ces deux récits. Pour faire une petite introduction du texte "Antonie", ici l'auteur raconte une scène qui relève nettement du goût symboliste pour l'exotisme, dans ce cas-là un exotisme à décor espagnol ou italien. On est face à un spectacle où Antonie semble jouer avec les intentions de ceux qui semblent être ses prétendants, dans un environnement délicat et précieux qui ne manque pas de mettre en lumière la relation de domination et de soumission existant entre la protagoniste et le reste des participants. Si le contenu n'offre rien de nouveau par rapport à d'autres œuvres de cette époque, la configuration textuelle en est cependant très intéressante. Nous voulons commencer notre commentaire par l'utilisation généralisée de la description. Plutôt que développement narratif, voire une intrigue ou une histoire, "Antonie" reste une description précieuse des images, des sensations, de l'ambiance de la scène. Villiers est bien plus concentré sur la présentation des odeurs ou des couleurs que sur l'histoire, s'il y en a. Nous pourrions même dire qu'il ne se passe rien, sauf la conversation entre Antonie et ses prétendants ainsi que le jeu de séduction de la protagoniste.

Nous ne pouvons pas oublier que l'utilisation de la description, afin de rompre la continuité narrative, est un procédé habituel des poèmes en prose qui a été repéré et décrit par plusieurs auteurs. Le poète Francis Carco (1945: 4) suggère qu'au fil des courants esthétiques "le poème en prose élargit, peu à peu, son champ d'expérience pour en venir à ces surimpressions d'images et de souvenirs, de sensations à l'état pur". Vadé (1996) élabore toute une théorie du rôle de la description dans l'histoire du poème en prose. Ce critique arrive à proposer que c'est la description la ressource technique qui conduit le poème en prose du XIXe siècle aux domaines du surréalisme, car "le poème en prose descriptif, libre de toute obligation de reproduction du réel, manifeste un pouvoir de transformation qui en fait une véritable machine à fabriquer du surréel" (Vadé, 1996: 201). En effet, de nombreux écrivains publiant des poèmes en prose ont fait appel aux descriptions pour échapper aux besoins d'une intrigue romanesque, comme Judith Gautier, Banville, Cros, Retté ou Louÿs pour n'en citer que quelques-uns. Pour le cas de Villiers, au lieu de nous raconter une histoire, l'auteur préfère faire attention au "*papelito* roulé sur une pincée de phèresli" (1883: 59), au "mouvement [qui] fit étinceler ses cheveux, noirs comme du charbon de terre" (1883: 59) ou au "médaillon d'or mat, aux initiales de pierreries (les siennes), attaché par un velours noir" (1883: 60). Les deux points les plus chargés d'activité restent, d'un côté, l'ouverture de ce médaillon par Antonie: "Elle sépara, de son ongle fin, les fermoirs du mystérieux bijou: le

médaille s'ouvrit. Une sombre fleur d'amour, une pensée, y dormait, artistement tressée en cheveux noirs" (1883: 60). D'autre part, nous lisons une brève conversation où Antonie se moque de ses accompagnants: "Antonie partit d'un éclat de rire si perlé, si joyeux, qu'elle fut obligée de boire, précipitamment, parmi ses violettes, pour ne point se faire mal" (1883: 60). À notre avis, cette succession d'actions de la part d'Antonie ou la conversation qu'ont les personnages peuvent difficilement être considérées comme une intrigue romanesque. Nous n'arrivons pas à trouver des éléments justifiant la présence dans ce texte des parties habituelles d'une histoire, voire une présentation initiale de faits ou de personnages, un nœud de contenu dans lequel un événement troublant déclenche une série d'actions ou d'incidents et, enfin, un résultat ou une résolution. Il s'agit plutôt d'un portrait: le lecteur confronte ce texte tout comme s'il était situé devant un tableau ou une photographie.

Dans le cas de "Fleurs de ténèbres", même si la scène n'est pas aussi exotique que celle d'"Antonie", il s'agit tout de même d'une description presque photographique d'un rituel assez pittoresque de la ville. Villiers explore ici le goût pour l'obscur, le grotesque et la mort hérités du romantisme. L'auteur expose le phénomène qui se produit dans les cimetières de Paris, où les fleurs oubliées après un enterrement sont collectées et revendues plus tard. On pourrait, pour ce récit en particulier, soutenir que Villiers nous raconte une situation pouvant passer par un développement narratif. Cependant, il y a certains éléments qui éloignent ce récit d'une intrigue romanesque habituelle. D'abord, et bien que ce soit moins évident que pour le cas d'"Antonie", le récit est saturé de descriptions, à tel point qu'elles semblent plus importantes que l'action représentée. Par exemple, lorsque l'on parle des fleurs qui restent abandonnées après l'enterrement, au lieu d'aller à l'essentiel de l'action, Villiers choisit de nous présenter l'image d'une manière plus évocatrice comme pour faire voir au lecteur la scène qui a lieu aux cimetières: "[...] en ne laissant pas *inutilement* s'étioler, sur les sépultures fraîches, tous ces splendides bouquets, toutes ces couronnes, toutes ces roses, dont, par centaines, la piété filiale ou conjugale surcharge quotidiennement les catafalques" (1883: 194). De même, lorsque l'on commence le texte, Villiers s'éloigne du langage purement narratif pour peindre une illustration des rues de Paris: "Devant les étincelants cafés des boulevards, sur les terrasses des glaciers en renom, que de femmes en toilettes voyantes, que d'élégants 'flâneurs' se prélassent!" (1883: 193). D'autre côté, Villiers introduit dans ce récit des interventions au discours direct faisant penser qu'en réalité nous lisons ici une espèce de divagation d'un interlocuteur quelconque. C'est le cas de l'exclamation d'entrée du texte "O belles soirées!", les deux lignes mises en page à l'imitation d'un dialogue "- Mystérieuses? - Oui, s'il en fut!" ou l'interpellation "sachez-le, souriantes liseuses" (1883: 193 pour les trois citations). Cette ressource technique, utilisée à côté des descriptions au langage fleuri comme celles que nous avons vues plus haut, nous renvoie, à notre avis, à l'association entre oralité et poésie existant depuis la nuit des temps. Villiers étant un écrivain très doué, il nous semble difficile de soutenir que ce choix soit casuel.

3.2. *Longueur des récits*

Depuis la fin du XVIII^e siècle et fondamentalement au XIX^e, on peut vérifier la présence d'un élément transversal qui touche presque tous les genres littéraires. Il s'agit du goût pour la concision, né par opposition à la tradition de développement textuel de la littérature occidentale canonique, que ce soit le roman pour les genres de la narration ou l'épopée pour les genres de la poésie. Si pour la sphère narrative nous sommes témoins de l'essor de la nouvelle⁸ et du récit court en général, pour la poésie nous constatons aussi un resserrement généralisé des formes, favorisant le poème bref et aboutissant au poème en prose ou au vers libre entre autres. En ce qui concerne les genres de la poésie plus spécifiquement, ce besoin de brièveté semble avoir été encore plus puissant que pour les genres narratifs. Il semble que le relâchement des normes de la versification française s'imposant jusqu'au XIX^e siècle ait impliqué la recherche d'un nouveau cadre où inscrire le récit poétique.

Pour le cas qui nous occupe, la critique du poème en prose a eu pour objectif principal, depuis son origine, la délimitation plus ou moins nette du genre. L'absence de marqueurs visuellement clairs tels que le vers en fait un genre difficile à localiser à l'œil nu. C'est pourquoi les auteurs et les critiques ont dû rechercher des critères de séparation plus spécifiques. La notion de brièveté joue ici un rôle fondamental, puisqu'elle reste indissociable de l'avènement de la poésie moderne. Les auteurs et les critiques qui ont signalé cette union sont nombreux. Au XIX^e siècle Poe (1899 [1850]: 197), assurait déjà que "I hold that a long poem does not exist" vu que "that degree of excitement which would entitle a poem to be so called at all, cannot be sustained throughout a composition of any great length". De nos jours, Yaouanq Tamby (2011: 25), soutient qu'à partir du XIX^e siècle "la poésie qui ne dépend plus du critère de la versification, tend alors à se définir par une exigence de brièveté". Il semble clair qu'il y a un désir transgénérationnel de concision, de fugacité même, qui traverse tout le lyrisme moderne. Cette volonté de brièveté a été une partie indispensable du poème en prose en tant que genre depuis sa naissance, ce qui a été signalé par plusieurs critiques comme Scott (1976: 352), qui affirme que "the prose poem's poem-ness may lie in its brevity". De même, nous pouvons récupérer le témoignage de Roumette (2001: 18) qui souligne la relation entre poéticité et brièveté textuelle: "Le poème en prose se veut petit, non par manque d'ambition, mais parce qu'il se veut à l'image de l'expérience poétique, moment d'intensité où l'âme se ramasse".

Le cas des frontières entre la nouvelle ou le conte et le poème en prose est particulièrement intéressant. Le développement d'une nouvelle très lyrique, au langage soigné, n'aide

8 D'après René Godenne (2006: 100), le grand spécialiste de la nouvelle, "si les nouvellistes du XIX^e siècle occupent, du début des années 40 à la fin du [XX^e] siècle, la première place dans la mémoire, c'est qu'ils sont tenus – et il y a unanimité – pour des modèles", ce qui témoigne de l'importance de la nouvelle et du poids historique des auteurs qui la pratiquent. Godenne cite à ce propos Mérimée, Maupassant, Balzac, Léon Bloy, Octave Mirbeau, Nerval et Villiers de l'Isle-Adam comme les auteurs les plus représentatifs de ce genre d'après la critique littéraire du XX^e siècle.

guère à distinguer les genres, ce qui devient l'une des causes de l'indétermination générique du récit au XIXe siècle. Plusieurs auteurs ont cherché à intégrer à leurs proses des jeux de style comme les allitérations, les structures en verset ou les rimes internes, mais cette présence d'éléments traditionnellement associés à la poésie ne comporte pas une redéfinition générique. Il faut rappeler que la notion de prose poétique, qui pourrait justifier des problèmes de définition dans ce cas-là, ne représente en aucun cas un genre, mais une modalité. Comme le disait Vadé (1996: 11), lorsque l'on discute de prose poétique, il faut souligner qu'il s'agit d'un "type d'écriture [...] et non pas [d']un genre poétique". Une nouvelle ou un conte peuvent certes présenter une utilisation généralisée d'une prose poétique, ce fait n'implique pas cependant un étiquetage générique différent. Les auteurs de poèmes en prose étant conscients de cela, ils ont eu recours donc à d'autres marqueurs de genre. Au manque de narrativité du poème en prose que nous avons déjà commenté nous voulons ajouter cette notion de brièveté. Nous ne voulons pas nous engager sur un nombre exact de pages, mais il nous semble évident que les auteurs de poèmes en prose ont compris la nécessité d'une brièveté qui puisse éloigner ce genre des développements narratifs. À ce propos Vadé (1996: 189) suggère que tant la nouvelle que le conte, du fait qu'ils relèvent du domaine de la narration, doivent comporter un certain nombre d'événements constituant une ligne argumentative plus ou moins logique, tandis que dans le poème en prose "cet enchaînement et cette durée [...] se trouvent abolis ou du moins subvertis". Un récit court a beau présenter des ressources techniques historiquement associées à la poésie, il ne peut être confondu avec un poème à cause du manque de narrativité et de la brièveté de ce dernier. Comme le dit Paraiso (1985: 421), "su brevedad y su escaso desarrollo argumental distinguen al poema en prosa del cuento poético", même si le langage utilisé dans le texte montre des ressources techniques appartenant traditionnellement à la sphère du lyrisme.

En ce qui concerne l'ensemble des *Contes cruels*, nous pouvons classer les textes en deux types de récits. D'un côté nous avons les textes plutôt courts, comme "À s'y méprendre", de 5 pages, "Vox populi" ou "Virginie et Paul", de 6 pages, "L'affichage céleste", de 7 pages, "Duke of Portland", de 10 pages, "Impatience de la foule" de 11 pages ou même "Les demoiselles de Bienfilâtre" de 12 pages. D'autre part, Villiers inclut des récits plus longs, depuis "Véra" de 15 pages jusqu'à des textes comme "L'annonciateur", de 32 pages, ou encore "Le convive des dernières fêtes" de 33 pages. Pourtant, même le récit le plus court mentionné ici, "À s'y méprendre", contient deux fois plus de texte que le plus long des récits que nous avons choisis, "Fleurs de ténèbres", qui ne s'étend que sur deux pages et demie. "Antonie" est encore plus bref, puisqu'il ne dépasse pas les deux pages de longueur. Si nous les comparons à l'ensemble de l'ouvrage, où il y a une moyenne d'environ 11 ou 12 pages, nous considérons que la différence de nature est claire. Comme nous le disions avant, même s'il n'y a pas une volonté explicite de démarcation entre "Fleurs de ténèbres" ou "Antonie" et le reste du recueil, Villiers fait un effort assez évident pour différencier ces deux textes des au-

tres récits des *Contes cruels*. La longueur réduite jusqu'au minimum nous renvoie sans aucun doute au *Gaspard de la Nuit* ou aux *Illuminations*. À notre avis, Villiers tente de rapprocher ces deux récits de la sphère du poème en prose canonique de cette époque-là, bien qu'il n'ait laissé aucune distinction paratextuelle qui puisse éclaircir cette question. Que ce soit par une volonté de liberté artistique ou par des motivations commerciales (on ne peut pas oublier que la première édition du *Gaspard de la Nuit* à l'époque de publication des *Contes cruels* était devenue énormément appréciée et, conséquemment, très chère⁹), tant "Antonie" que "Fleurs de ténèbres" semblent avoir été construits d'une façon différente à celle du reste du recueil.

4. Conclusions

Le XIXe siècle est, comme nous avons pu le constater tout au long de la première partie de cette étude, une époque marquée par une instabilité générique et par la volonté des auteurs d'explorer de nouvelles voies littéraires. L'une des conséquences les plus importantes par rapport à l'histoire de la littérature est, à notre avis, la naissance du poème en prose. Toutefois, le genre étant encore trop jeune, il est clair que vers la deuxième moitié du XIXe siècle ni les auteurs ni les critiques n'avaient une conscience de ce qui impliquait le genre. Conséquemment, le catalogage générique du poème en prose, de la nouvelle, du conte et de tant d'autres étiquettes s'est vu compromis par un manque de formalisation. Ces problèmes arrivent aussi à l'auteur de notre choix, Villiers de l'Isle-Adam, qui n'apporte aucune explication théorique pour l'utilisation de l'étiquette de conte lorsqu'il compose les *Contes cruels*.

Après avoir examiné l'application des notions de narrativité et de brièveté du discours dans les textes "Antonie" et "Fleurs de ténèbres", insérés dans les *Contes cruels* sans une démarcation apparente, il est manifeste à notre avis que Villiers de l'Isle-Adam a fait des efforts pour distinguer formellement ces deux textes du reste du recueil. En ce qui concerne la narrativité, ces récits fonctionnent plutôt comme des photographies ou des tableaux pittoresques, vu qu'ils ne présentent aucun développement d'une intrigue romanesque. Pour la brièveté, le resserrement tant d'"Antonie" que de "Fleurs de ténèbres" les sépare des autres récits, qui restent bien plus longs. Nous considérons que ces deux traits rapprochent ces textes du domaine du poème en prose, genre très à la mode à l'époque de la publication des *Contes cruels*. Cette remise en cause suggère, évidemment, que dans une perspective du XXIe siècle il existe un œil critique différent. Grâce à l'évolution des différents genres, nous pouvons apprécier que ces récits appartiennent plus à la sphère du poème en prose qu'à celle du conte. Il est cependant évident que dans une perspective du

9 D'après un témoignage de Charles Asselineau lors de sa réédition critique du *Gaspard de la Nuit* en 1869, la première version de cette œuvre, celle de 1842, "est aujourd'hui recherché[e] et payé[e] quatre fois la valeur du prix marqué" (Bertrand, 1869 [1842]: iii). L'éclat de popularité du recueil de Bertrand après la publication des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire est tel qu'entre 1869 et 1908 la première édition est payée 25 fois le prix d'origine (André Pavie, 1908: 258).

XIXe siècle, ni les auteurs, ni les éditeurs, ni le public n’avaient rien de clair. Toutes ces catégories étaient perçues comme interchangeable, comme des formes touchant les mêmes points. Que ce soit nouvelle, conte, poème en prose, prose poétique, prose plastique ou prose lyrique, personne n’avait l’intention, au XIXe siècle, d’effectuer le travail théorique nécessaire pour tracer une ligne de démarcation entre ces notions. À notre avis, il faut considérer ceci, sinon comme la preuve irréfutable d’une différence générique des textes que nous avons choisis, au moins comme une illustration de l’énorme variété de registres que possédait le récit court au XIXe siècle, et de ce que cela a signifié pour l’histoire de genres comme la nouvelle, le conte ou le poème en prose.

Références bibliographiques

- BERNARD, Suzanne. 1959. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu’à nos jours*. Paris, Nizet.
- BERTRAND, Louis. 1869 [1842]. *Gaspard de la Nuit*. Paris, René Pincebourde, édition critique par Charles Asselineau.
- CARCO, Francis. 1945. “Poètes en prose” in *Revue de Paris*, n° 6, 1-12.
- GODENNE, René. 1974. *La nouvelle française*. Paris, Presses Universitaires de France.
- GODENNE, René. 2006. “La réception au XXe siècle de la nouvelle du XIXe siècle au travers de quelques manifestations” in *Anales de Filología Francesa*, n° 14, 99-104.
- MORICE, Charles. 1889. *La littérature de tout à l’heure*. Paris, Perrin et Cie.
- PARAÍSO, Isabel. 1985. *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid, Gredos.
- PAVIE, André. 1908. “Sainte-Beuve et Aloysius Bertrand” in *Revue des études historiques*, n° mai-juin, 245-258.
- POE, Edgar Allan. 1899 [1850]. “The poetic principle” in Ingram, John Henry (éd.). *The Works of Edgar Allan Poe III*. Londres, A. & C. Black.
- ROUMETTE, Julien. 2001. *Les poèmes en prose*. Paris, Ellipses.
- SANDRAS, Michel. 1995. *Lire le poème en prose*. Paris, Dunod.
- SCOTT, Clive. 1976. “The Prose Poem and Free Verse” in Bradbury, Malcolm & James McFarlane (éds.). *Modernism: a guide to European Literature (1830-1930)*. Londres, Penguin.
- VADÉ, Yves. 1996. *Le poème en prose et ses territoires*. Paris, Bélin.
- VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, Auguste. 1883. *Contes cruels*. Paris, Calmann Lévy, Éditeur.
- WYZEWA, Théodore de. 1893. “Les Livres nouveaux. De quelques livres bien écrits” in *Revue politique et littéraire. Revue bleue*, n° 27, 852-854.

YAOUANQ TAMBY, Émilie. 2011. *L'indétermination générique dans la prose poétique du symbolisme et du modernisme (domaines francophone et hispanophone, 1885-1914)*. Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne.