

Modalités épiques et modernités du poème en prose au XIX^e siècle

Luc Bonenfant et Julien Marsot
Université du Québec à Montréal

Des chansons d'*Atala* jusqu'aux *Illuminations*, le poème en prose du XIX^e siècle semble bel et bien traversé par un spectre épique. Ces bornes, qui vont de Chateaubriand à Rimbaud, n'ont cependant rien d'exclusif, tant il est vrai que l'on pourrait vraisemblablement choisir Ossian et Pierre Louÿs pour les marquer et, par-delà le problème d'érudition posé par de telles datations, l'important reste que le poème en prose du XIX^e siècle porte avec lui ce que Jean-Louis Backès a appelé l'« existence spectrale » (p. 35) de l'épique dans la littérature

romantique. Cela demeure vrai même quand le poème en prose se fait bref, comme chez Bertrand ou Baudelaire.

Après Lamartine, qui « redonn[e] à la poésie une conscience historique » (Bertrand et Durand, p.42), les romantiques forgeront grosso modo le projet d'une poésie épique renouvelée. Conformément à ce projet, Maurice de Guérin reprend les principes esthétiques de l'épopée dans sa poésie en prose même s'il les détourne légèrement afin que le lyrisme y « occupe une situation particulière et voilée » (Vincent-Munnia, p.193). Or, après lui, d'autres auteurs ont repris ce projet, dont Rimbaud, par qui nous ferons momentanément un détour à des fins comparatives pour montrer que ce que nous disons ici de Guérin ne se réduit pas à la seule coïncidence romantique, mais informe donc probablement plus généralement l'esthétique du poème en prose au XIX^e siècle.

Du mythique au poétique

Guérin envisageait d'écrire un long poème narratif, *Bacchus triomphant aux Indes*, dans lequel « Le Centaure » devait s'insérer. Le titre de ce poème resté inachevé laisse bien entendre le projet épique voulu par Guérin, tout porté qu'il est par des sèmes mythiques et guerriers, conjuguant du coup ce que Daniel Madelénat appelle « action et thèmes exceptionnels (l'héroïsme et le merveilleux) » (p. 18).

Tout en étant *stricto sensu* le segment, la partie, de ce poème plus vaste, « Le Centaure » appartient pourtant à la catégorie du long poème, ce qui l'apparente aussi à la poésie épique d'autant plus qu'il met en scène une véritable

cosmogonie : Chiron, le fils de Chronos, Macarée, le fils d'Éole, Cybèle, déesse de la nature sauvage, et Amphitrite, maîtresse des monstres marins, sont autant de personnages tour à tour convoqués dans le poème et qui contribuent à l'instauration d'un monde entièrement créé par la voix du Centaure. C'est dire que, en inscrivant ainsi, par le biais de la voix du personnage, ces éléments que sont le temps, le vent, la nature et la mer, Maurice de Guérin en arrive à recréer un univers dont l'ambition, épique, semble bel et bien équivaloir à la refondation textuelle du monde. En effet, « Le Centaure » met en place une série de médiations référentielles et lexicales qui empruntent à la tradition épique et mythologique : le pas de son personnage est celui du galop caractéristique de l'animal emblématique du *gravis stylus* virgilien alors que son lexique verse dans le registre élevé ou noble d'une tradition poétique convenue, notamment quand il écrit « onde » pour désigner l'eau. Les expressions sont aussi parfois directement empruntées à la tradition épique, comme c'est le cas du « vieil Océan, père de toutes choses » (Guérin, p. 212).

Suivant Lévi-Strauss, qui écrit que « la pensée mythique procède de la prise de conscience de certaines oppositions et tend à leur médiation progressive » (p. 248), il serait conséquemment tentant de réduire le texte guérinien à un schéma structural où le mythe devient la condition heuristique de l'ordonnement des contradictions de l'être au monde, c'est-à-dire de l'*anthropos* au cosmos. Reste que ces éléments transposés d'une tradition antique admirée par Guérin réalisent en définitive la médiation entre des catégories essentielles de la poéticité.

Pour banale qu'elle puisse paraître, l'adresse homérique tout juste citée place en positions isotopes et allotopes au sein d'un même syntagme la matérialité d'un élément cosmologique juxtaposée aux qualités humaines ainsi médiatisées *par et pour* le tissu mythique. Car enfin, du moment où l'on accepte que la poéticité se définit à travers le sens contradictoire qui est posé et médiatisé par le langage dans la totalité organique de l'œuvre (voir Bougault et Groupe μ), les impropriétés langagières ou logico-sémantiques du texte de Guérin réalisent par le langage cette réconciliation entre le vivant humain et les éléments du cosmos dont l'écart est posé comme coextensif à la naissance du Centaure (laquelle est aussi le moment de la naissance de la voix du texte). Cet écart sera anéanti par la mort à venir du Centaure, sujet dont chaque souvenir valable reste marqué par le contact mémorable établi entre sa forme et celle du monde, comme l'indiquent les exemples suivants : « Je suis plus heureux que les torrents qui tombent des montagnes » (p. 210); « La lumière du jour [...] s'empara de moi avec violence, m'enivrant comme eut fait une liqueur funeste » (p. 207) ou encore, « Les lacs tranquilles me connaissent, mais les fleuves m'ont oublié » (p. 207). Comme l'écrit Suzanne Bernard,

[l]a pensée de Maurice de Guérin ne sépare pas le sensible de l'intelligible, double forme d'une seule réalité. [...] « Le centaure » est bien un poème par sa langue poétique, son refus de l'anecdote, par l'unité de sa structure et la manière dont s'y répondent le concret et l'abstrait, l'évocation plastique et l'attitude morale. (p. 81)

Envers et endroit sont ici simultanément énoncés : véritable non-lieu, l'espace du poème est finalement total parce que non régi par un principe d'opposabilité.

La subjectivation de l'épos

On pourrait penser que la parole épique et la parole poétique partagent un même ethos alors que l'*épos* est « soustrait à la contingence évanescence de la communication quotidienne » justement parce qu'il « nomme les choses et fonde l'être par le langage » (Madelénat, p. 19). Il n'en reste pas moins que le nécessaire blocage du principe de négativité propre au langage poétique permet de distinguer celui-ci du langage épique. En tant qu'il se constitue sur l'idée d'un autotélisme irréductible, justement parce que sa structure profonde « est régie par le principe d'opposition, alors qu'en langage poétique l'application du principe est bloquée » (Cohen, p. 45), tout poème ambitionne nécessairement la médiation rhétorique des isotopies « cosmos » et « anthropos » qui lui permettent de « radicalise[r] la portée unificatrice [de son] langage » (Groupe μ , p. 121). C'est dire que si « Le Centaure » se lit comme un poème épique plutôt que comme une forme dégradée — en prose — de l'épopée, c'est d'abord et avant tout parce qu'il résout le rapport de son personnage au monde dans la constitution même de sa fabrique textuelle et langagière.

L'ethos du texte de Maurice de Guérin deviendrait rapidement un ethos sublime (et donc, épique) en l'absence d'une telle médiation puisque ce serait d'abord l'antithèse formée par le rapport du Centaure au monde qui en deviendrait l'objet constitutif. « Le Centaure » se trouverait du coup ramené à une narrativité mythique le qualifiant parmi les formes modernes de la néo-épopée où « la succession dramatique » et « l'efficacité de la stylisation héroïque » (Madelénat, p. 236) deviennent les enjeux formels prépondérants, comme c'est le cas du genre romanesque. Or justement, au contraire de cela, la

totalisation poétique du « Centaure » provient notamment du fait que le texte se nourrit d'une médiation pré-textuelle qui n'est actualisable que dans la subjectivité énonciative du texte. En effet, le texte guérinien n'offre aucune description du Centaure en tant que personnage représentable; ce sont plutôt le monde et le discours du Centaure, tous deux subjectifs, qui sont offerts au lecteur, ce qui permet de réaliser la synthèse des opposés à travers l'identité exceptionnelle au monde dont le Centaure est prétexte¹.

Ainsi, ce n'est que par la mort à venir en dehors du poème et sur laquelle culmine pourtant le texte que se réalise parfaitement la promesse d'une médiation aboutie, quand le Centaure affirme: « Je me réduis et me perds rapidement comme une neige flottant sur les eaux, et [...] prochainement j'irai me mêler aux fleuves qui coulent dans le vaste sein de la Terre » (p. 214). Le langage poétique n'est ici toujours que l'entremetteur entre la subjectivité et l'indicible; il se donne comme premier temps manifeste d'un procès de fusion envisagé comme seule vérité du monde par acceptation du *fatum* de la mortalité, abolition ultime de la distance sujet / objet qui se trouve à la source de l'individualité initiale d'une présence à la vie et au langage.

Si l'espace du monde est donc ici équivalent à l'espace intérieur de la mémoire réactualisée du Centaure, réduisant du coup l'écart entre *anthropos* et cosmos, le temps du texte est

¹ « Il faut envisager le langage dans un mouvement dialectique, poser que le régime poétique est celui qui fonctionne à la fois comme signe et comme signal. En effet, en tant que tentative de fixation d'un lien, la parole poétique vise à faire communiquer les disparates du monde et de la langue. Mais en tant qu'elle est munie de cette seule langue, elle reste sur le seuil, en maintenant les oppositions et les divergences. » (Bougault, p. 29)

aussi soumis à une homogénéisation par une logique itérative qui donne au contenu le statut d'abstraction. Comme l'écrit Marie-Catherine Huet-Brichard, « les héros guériniens ont beau raconter leur histoire et même inscrire celle-ci dans une durée, celle d'une vie, ils créent sans cesse l'illusion que la durée n'existe pas en évoquant un moment choisi comme exemplaire, mais qui a été vécu plus d'une fois » (p. 30). Nous sommes ici face à une fiction *du* langage plutôt qu'à une fiction *par* le langage, d'autant plus que « Le Centaure » offre un cas exemplaire d'homochronie, c'est-à-dire de mimétisme entre durée de l'œuvre donnée et temps énonciatif de la réalité.

Rimbaud et la métamorphose de l'héroïsme

Il serait éminemment réducteur de ramener ces questions que nous voyons chez Guérin à la dimension romantique qu'on y trouve. La question du spectre épique de la poésie en prose traverse bel et bien le XIX^e siècle tout entier, y compris là où on l'attendrait le moins, notamment dans des poèmes brefs et fulgurants comme ceux de Rimbaud, qui ne font pas non plus l'économie du spectre épique dont il est ici question.

Tout en faisant référence à un événement mythique, le poème inaugural des *Illuminations*, « Après le Déluge », annonce d'emblée une temporalité épique par l'historicité prophétique qu'elle suppose. Le monde renaissant qu'il donne à lire laisse rapidement pourtant surgir des images qui, bien que « merveilleuses », n'en sont pas moins affolantes : étals dressés, sang coulant, etc. Cette négativité du monde postdiluvien renverse ainsi le présupposé épique selon lequel le héros épique se veut « acteur ou complice enthousiaste du devenir »

(Madelénat, p. 251). En effet, le sujet lyrique, dans « Après le Déluge », appartient à un registre, en apparence plus contemporain de nous, que Madelénat appelle la « métamorphose [...] de l'héroïsme épique » (p. 250), métamorphose où l'homme doit se dresser *seul* contre l'horreur. En cela, très certainement, Rimbaud est fort éloigné de Guérin. Mais il n'en reste pas moins que, du point de vue de la constitution esthétique du poème en prose dans le XIX^e siècle, le poème rimbaldien indique que logos et représentation vont de pair dans l'homochronie poétique du texte.

Celui qui parle pour dire « Aussitôt que l'idée du Déluge se fut rassise » (Rimbaud, p. 207) admet presque *illico* l'impossibilité de sa quête, cela au moment même où se clôt son texte : « La sorcière [...] ne voudra jamais nous raconter ce qu'elle sait, et que nous ignorons » (p. 208). Envisagé à partir du problème épique, ce moment fugitif de la parole n'est plus seulement une « illumination », sorte de « fulgurance » où le temps réel se trouverait réduit au minimum, comme le veut la thèse communément admise de Suzanne Bernard. Au contraire, la clôture du texte appelle une correspondance immédiate entre la conscience du monde sous-entendue par le poème et l'actualisation verbale qu'en développe le sujet lyrique. Ici encore, la dichotomie anthropos / cosmos se trouve médiatisée par le logos en puissance dans une homochronie textuelle et, donc, poétique.

Contrairement à Guérin, et cela, pour des raisons historiques évidentes, Rimbaud ne cherche bien sûr pas à redire le monde dans sa totalité. Il s'agirait plutôt pour lui de refonder le genre du poème en prose. Néanmoins, « Après le Déluge » offre un exemple patent de résolution *poétique* du

conflit mythique. En effet, l'*epos* constituante accède de façon plénière au logos poétique, et ce, dans la mesure où la réconciliation des catégories du modèle triadique (*anthropos* / logos / cosmos) qui structure la poéticité (Groupe μ , p. 85-135) permet l'avènement du poème *par* le poème et son langage. Cette dialectique est d'autant plus forte qu'elle est appuyée par le rejet formulé des formes traditionnelles de la poésie, par exemple dans la strophe suivante : « Depuis lors, la Lune entendit les chacals piaulant par les déserts de thym, — et les églogues en sabots grognant dans le verger. Puis, dans la futaie violette, bourgeonnante, Eucharis me dit que c'était le printemps » (p. 208). Ce caractère résolument grotesque de l'églogue rimbaldienne, forme pourtant historiquement idéale, trouve ainsi écho dans le prosaïsme allitératif et assonant de la phrase. Tout comme Bertrand et sa viole², la forme d'un corps poétique achevé se trouve ici rejetée en même temps que les principes allégoriques usuels de la poésie (le printemps annonce un échec plutôt qu'un renouveau). Ce rejet des métaboles habituelles des codes de la poéticité apparaît comme le signe de l'autotélisme constitutif du texte au moment même où le modèle triadique de la médiation logocentrique du rapport *anthropos* / cosmos se trouve lui aussi affirmé comme condition de sa poéticité.

Pour le dire autrement, « Après le Déluge » saborde la portée épique qu'il intertextualise par le recours au logos dans la formalisation même de son texte, qui devient de la sorte poétique. Rimbaud, bien sûr, prend acte des possibilités profondément modernes de la poéticité de la prose en la sommant de réduire en poussière toute velléité ancienne quant

² Sur le rapport sublime-grotesque dans « La viole de Gamba », voir Bonenfant.

à la reformulation poétique de l'*epos*. Il serait à cet égard tentant de lire la poésie guérinienne comme une proto-forme simplement parce que Guérin n'arrive pas tout à fait à se défaire d'une certaine tradition rhétorique et que son poème participe en plusieurs endroits du registre élevé de la roue de Virgile alors que celui de Rimbaud participe du registre bas de la même roue.

Pourtant, il faut bien voir que la véritable temporalité du texte de Maurice de Guérin — et c'est là un autre indice de sa modernité — se trouve peut-être finalement surtout instituée par les effets rythmiques de la prose, qui régularisent le présent de la lecture (qui est aussi le présent du texte) en tant que discours de son personnage. Dans ce contexte, on peut penser le rythme comme un vecteur complémentaire de la poéticité, dans la mesure où il s'agit d'une tendance à promouvoir la levée de l'arbitraire de la chaîne syntaxique en engendrant le discours par sa texture signifiante elle-même. La prose dénotative, arbitraire sur le plan de sa construction, entre en lutte ici contre les effets d'assonances, d'allitérations, de cadence et de régularité tonique, mais aussi de constructions syntaxiquement et sémantiquement symétriques qui traduisent la volonté de l'effet, comme du style, poétique, voire la volonté d'inscrire le vers dans la prose (Greene, 1978).

L'adresse « Ô Mélampe », qui ponctue régulièrement le texte guérinien, est par exemple une adresse creuse qui agit comme amarre discursive à une totalité narrative plus grande, englobante autant que virtuelle, ici posée *in absentia*. Tout en renvoyant à une situation communicationnelle elliptique et à un syntagme (et un actant) vide, elle agit très bien à la manière d'un blanc : divisant le texte avec une régularité qui n'est pas

sans créer l'attente structurale du discours qu'on retrouve à la lecture d'un poème versifié.

Le principe de répétition structurel des différents plans du texte s'accorde avec la conscience mythique de son topos, où l'ordre inaltérable du monde apparaît dans sa temporalité cyclique, temporalité abolie parce que répétitive. Le *perpetuum mobile* de l'éternel retour du paganisme est signalé par la mise en abyme des paroles du maître de Macarée : le Centaure, enchâssant dans ses propres mots les paroles rapportées de son maître vieillissant, redouble la situation qui nous donnée, marque le temps passé comme l'*idem* du temps présent et suspend le récit initiatique en plaçant la succession des êtres, comme des faits de paroles qu'ils profèrent, sous les auspices d'une inaltérable similitude.

Les modernités romantiques

Les textes de Guérin et de Rimbaud font un usage spécifique et culturel du logos qui engage une compétence de lecture particulière où la visée performative de la forme des deux textes confirme la totalisation spatiale de leur thème puisque, dans un cas, la naissance du Centaure marque l'apparition d'une parole que l'annonce finale de la mort imminente vient taire alors que, dans l'autre cas, le déictique initial « aussitôt » laisse entendre une hésitation que la phrase finale vient confirmer. C'est dire que, chez Guérin tout autant que chez Rimbaud, la « forme » s'accorde au « fond » pour faire du texte un objet poétique dont les plans langagiers sont structurés en fonction de la même visée signifiante, soit l'harmonisation des extrêmes conceptuels. L'ondulation régulière et continue de la prose

(chez Guérin) n'est pas alors sans rappeler la persistance importante du topos de la liquidité qui est constant dans les deux textes, que ce soit pour la naissance, les sentiments et la mort du Centaure chez l'un; ou encore à travers l'idée du déluge chez l'autre, laquelle fait du poème un monde renaissant, pur de son désordre après la catastrophe.

Chez Guérin, l'eau symbolise l'ordre vital et se fait dépositaire d'une nostalgie quant à l'incomplétude de l'être puisqu'elle est l'horizon ultérieur d'une mort fusionnelle avec le cosmos; chez Rimbaud, elle est la puissance dramatique qui précède une renaissance par le langage entrevue dans une zone intermédiaire entre lieu détruit et lieu émergent. D'où que ce topos aqueux (qui demeure à la fois vital et destructeur chez les deux poètes) devienne, au plan de la composition du texte de Rimbaud, une structure d'irrégularités et de dissonances corollaire au chaos thématique des vagues qui ont balayé le monde, et dont témoigne un mouvement simultané d'interruption et de relance phrastique. Cet apparent désordre compositionnel s'oppose certes au battement régulier et symétrique de la phrase de Guérin, laquelle entretient conséquemment un rapport plus harmonieux (et romantique) avec le cycle de la liquidité cosmique dont elle fait un mystère langagier et un prisme discursif.

L'abolition des contraires absolus par travail paralogique sur les mots et les choses trouve son ultime point de confluence dans les figures centrales des deux poèmes, lesquelles sont êtres de Nature absolus qui tentent d'en témoigner, mais aussi êtres de culture absolus, puisque seuls dotés d'une parole par laquelle tout ce qui est nous est donné. En inversant l'éthique de la représentation du Centaure, qui, chez Ovide par exemple,

n'est qu'action de violence s'opposant à la geste d'Égée et de Thésée (alors qu'ici, Égée et Thésée ne sont que souvenirs d'un âge disparu, à l'image de la lyre comme secret poétique désormais introuvable), Maurice de Guérin élabore une métapoétique qui, dans l'esprit du romantisme, redonne à l'altérité radicale d'une tradition la dignité de la voix. Nathalie Vincent-Munnia souligne à juste titre que « les textes en prose de Guérin sont donc certainement perçus au dix-neuvième siècle comme beaucoup plus originaux et novateurs qu'ils ne sont aujourd'hui, mais sans doute moins en ce qui concerne l'écriture elle-même que du point de vue de leur forme » (p. 166). Cela est certainement en raison de ces rapports à un code épique subverti. Le commentaire implicite sur la tradition véhiculé par le texte prescrit un mode poétique de lecture qui abolit l'opposition habituelle entre la Culture et l'Autre qu'on trouve à la source habituelle du conflit narratif antique. Plus encore, on remarquera que la liberté « sauvage » de la prose dépasse le carcan culturel de la versification, qu'elle met en tension sans cesser de la signifier dans sa construction syntagmatique interne : ainsi, si l'espace naturel du Centaure est totalement habité, l'espace typographique de la page l'est autant, un peu comme il l'est finalement aussi chez Rimbaud, montrant bien que la modernité arrive bel et bien dès le romantisme.

La réflexivité épique du poème en prose

D'un texte à l'autre et donc, d'un pôle à l'autre du siècle, ce que nous constatons est bien l'amplification d'un phénomène de distorsion du poème épique, lequel inverse d'abord sa matrice thématique-narrative chez Guérin au profit d'un lyrisme

romantique implicite, pour culminer chez Rimbaud dans une déconstruction même de ce qui, chez Guérin, était structure renversée, *epos* et romantisme compris. Rimbaud développe donc les modalités poétiques autonomes du poème en prose qui, comme le mode épique, a bien subi un déluge, alors qu'il se trouve « lavé » de toute réminiscence du vers.

On remarquera par ailleurs que l'emploi des schèmes guerriers est sujet à un déplacement dans les deux cas : chez Guérin, c'est sous le mode d'un vieillissement pacifié que l'âge des héros n'est plus qu'un souvenir faisant l'objet d'un possible récit; chez Rimbaud, le monde apparaît plutôt désordonné comme au lendemain d'une catastrophe que beaucoup de commentateurs ont associée à la Commune. Il s'agit chaque fois de prendre acte par *l'epos* de la fin d'un monde *épique*. Encore une fois, en se plaçant au lendemain du déluge, le mot d'ordre, pour Rimbaud, est l'adoption de ce qu'on pourrait appeler un « temps le plus court » dans les aspects de sa représentation. Le poème en prose signifie la déconstruction de la tradition dans la mesure où, chez Guérin, le temps héroïque paraît éloigné de son récit encore connu alors que, chez Rimbaud, le monde vient d'être secoué, mais la sorcière conserve jalousement ce qu'elle sait, c'est-à-dire le récit (épique) même de l'événement dont on nous donne à constater les ruines encore fumantes. En somme, la passation par la parole qui assure la cyclicité de la tradition (laquelle, bien que promise à s'évanouir, demeure visible chez Guérin à travers la structure spéculaire des voix de Macarée et de Chiron) s'avère définitivement rompue par la radicalité même de l'événement épique en cause, le déluge. Rimbaud indique alors les limites du langage avec plus d'économie que Guérin dont le texte, rappelons-le, aboutissait sur la mort (et

son silence) comme médiation absolue dépassant le pouvoir du logos poétique.

Du coup, c'est la parole épique même qui est à fois présente et absente, dans chaque texte selon une économie singulière, presque diamétralement opposée. *L'epos* s'y retrouve chaque fois un peu plus près d'un désaveu de sa portée heuristique. Un désaveu qui est esquissé chez Guérin comme une mort lente, réalisé chez Rimbaud comme une catastrophe dépourvue de sens, sans jamais que l'un ou l'autre ne verse dans la dégradation du mode épique, en tant que s'y maintient une voix, celle du texte, dont la valeur reste signifiée à même son abolition. S'esquisse ainsi la spectralité épique, sorte de disparition (épique) de l'épique dans l'épique, en tant que tension, du poétique au métapoétique, au cœur de cette forme nouvelle qu'est le poème en prose. La comparaison des aspects de *l'epos* dégagés de chacun des textes suggère donc que, en ce qui concerne leur genre, l'évanouissement de l'épopée ne doit pas se comprendre comme une chute des hauteurs de la tradition vers les modalités prosaïques d'une forme mineure. Elle devrait plutôt être envisagée comme un mouvement autoréflexif du mode épique sur lui-même, lequel informe donc implicitement les structures linguistiques de la poéticité moderne sans toutefois nier sa propre valeur. La modernité irréductible de « Après le Déluge » confirme par conséquent la modernité même de la poésie de Maurice de Guérin : ce serait faire fausse route que de lire « Le Centaure » comme un texte orthodoxe où la médiation poétique relève de la norme convenue des schèmes de pensée mythiques. Au contraire, le poème de Guérin offre un modèle réel de modernité par le souci constant d'une inscription poétique des modalités épiques *dans* la prose, en un effet de totalisation qualitative et sublimée. Chez

Guérin comme chez Rimbaud, l'harmonisation des contraires que sont *l'anthropos* et le cosmos reste encore et toujours le moteur premier du vecteur poétique de textes dont les relations savamment tissées réalisent ce que Jean-Michel Le Lannou qualifie de « spatialité illimitée et continue » (p. 55), par laquelle la prose, rendue sublime (même dans le prosaïsme), trouve sa poéticité, et sa modernité.

Bibliographie

- BACKÈS, Jean-Louis. (2003), *Le Poème narratif dans l'Europe romantique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture ».
- BERNARD, Suzanne. (1959), *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet.
- BERTRAND, Aloysius. (2005 [1842]), « La viole de Gamba », dans *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, Paris, GF Flammarion, p. 127-129.
- BERTRAND, Jean-Pierre et Pascal Durand. (2006), *La Modernité romantique*, Bruxelles, Impressions nouvelles.
- BONENFANT, Luc. (2006), « Aloysius Bertrand : les prismes historiques et grotesques du Moyen Âge », *Études littéraires*, vol. 37, n° 2, p. 63-74.
- BOUGAULT, Laurence. (2005), *Poésie et réalité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires ».
- COHEN, Jean. (1995), *Théorie de la poéticité*, Paris, José Corti.
- GREENE, John C. E. (1978), « Maurice de Guérin, Barbey d'Aurevilly et les romantiques anglais : étude sur le poème

- en prose », *Revue canadienne de littérature comparée*, p. 169-177.
- GRUPE μ . (1990), *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- GUÉRIN, Maurice de. (1984 [1840]), *Poésie*, édition de Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, coll. « Poésie ».
- HUET-BRICHARD, Marie-Catherine. (1998), *Maurice de Guérin*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et Modernités ».
- LE LANNOU, Jean-Michel. (2000), « L'immensité de la vie. Être selon Maurice de Guérin », dans Marie-Catherine Huet-Brichard (dir.), *Maurice de Guérin et le romantisme*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles », p. 45-63.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. (1957), *Anthropologie structurale*, Paris, Plon.
- MADELÉNAT, Daniel. (1986), *L'Épopée*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes ».
- RIMBAUD, Arthur. (1999 [1886]), *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, édition de Louis Forestier, Paris, coll. « Folio classique ».
- VINCENT-MUNNIA, Nathalie. (1996), *Les Premiers Poèmes en prose. Généalogie d'un genre dans la première moitié du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et Modernités ».

Résumé

Suivant l'hypothèse d'une persistance modale du genre épique dans la forme du poème en prose qu'invente le XIX^e siècle, cet article examine deux exemples respectivement situés en amont et en aval de la consécration du genre le plus innovateur de la modernité poétique, soit les poèmes « Le Centaure » de Maurice de Guérin (1840) et « Après le Déluge » de Rimbaud (1886). Comparer les divers aspects de l'antique *epos* dégagés de chacun des textes suggère que la soi-disant « disparition » de l'épopée est moins à comprendre comme une chute des hauteurs de la tradition vers les modalités prosaïques d'une forme mineure, qu'elle ne doit être envisagée comme un mouvement autoréflexif du mode épique lui-même, lequel informe donc implicitement les structures linguistiques de la poéticité moderne sans nier sa propre valeur.

Abstract

On the assumption of a modal persistence of the epic genre within 19th C prose poetry, this article examines two examples which respectively predate and follow the consecration of the form: Maurice de Guérin's "Le Centaure" (1840) and Rimbaud's "Après le Déluge" (1886). The comparison of various aspects of the ancient *epos* found in both texts suggests that the so-called "disappearance" of the epic is less to be understood as a fall from high tradition to the prosaic characteristics of a minor form, than it should be seen as a self-reflexive movement of the epic upon itself, thus implicitly encompassing the linguistic poetical structures of modern poetry without denying its own value.