

Le roman-poème, un genre chimérique

Jérôme Cabot

► **To cite this version:**

Jérôme Cabot. Le roman-poème, un genre chimérique. Le discours et la langue, Cortil-Wodon: Editions modulaires européennes, 2018, Le vertige des marges, ou le roman-poème en question, 10 (2), pp.23-33. hal-02055162

HAL Id: hal-02055162

<https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-02055162>

Submitted on 21 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LE ROMAN-POÈME, UN GENRE CHIMÉRIQUE

Jérôme CABOT

INU Champollion, Albi / LLA Créatis, Toulouse

L'expression « roman-poème » se présente au bon sens critique comme un oxymore, et interroge la taxinomie de la classification générique. Il n'y a pas de tables de la loi gravant dans le marbre ce qu'est un roman, un poème ; mais le lecteur en a indubitablement une appréhension intuitive, à travers des étiquettes construites par la sédimentation de ses lectures. L'appartenance générique repose sur la relation entre tel texte et l'architexte, toile de fond sur laquelle s'inscrit le texte considéré ; le répertoire du lecteur structure son horizon d'attente, en amont de la lecture, et prédétermine celle-ci. Comme l'écrit Stempel, « le genre est une instance qui assure la compréhensibilité du texte du point de vue de sa composition et de son contenu » (Stempel 1986 : 170). Schaeffer vient, quant à lui, préciser cette approche en introduisant une distinction essentielle : « le genre appartient au champ des catégories de la lecture, il structure un certain type de lecture, alors que la généricité est un facteur productif de la constitution de la textualité. » (Schaeffer 1986 : 199). La seconde instance contribuant, avec l'architexte lectorial, à dessiner les limites labiles d'un genre est donc le paratexte auctorial dans la mesure où il œuvre à organiser, expliciter et officialiser ce que, par opposition au « genre » construit par la lecture et le commentaire, Schaeffer nomme la « généricité auctoriale », située quant à elle du côté du positionnement de l'auteur (conscient ou inconscient, affiché ou implicite) vis-à-vis de la tradition, des hypotextes.

Or, le genre « roman-poème » se pose comme une énigme, ou une chimère, plutôt que comme un repère. Il semble que l'étiquette soit une qualification exogène, construite par notre métatexte, très rarement revendiquée par le paratexte, et que la catégorie relève de la généricité lectoriale, avec une pertinence heuristique forgée a posteriori.

Commençons par le contre-exemple que constitue le texte de Raymond Roussel intitulé *La Doublure*, paru en 1897. Dans son avis liminaire, Roussel affirme : « Ce livre étant un roman, il doit se commencer à la première page et se finir à la dernière. » Or, *La Doublure* se présente comme un long poème, constitué de 5586 alexandrins à rimes plates, alternant masculines et féminines. Son propos, fort peu romanesque, narre l'histoire d'amour avorté entre un piètre comédien et sa maîtresse, essentiellement concentrée sur leur escapade à Nice pour le carnaval, donnant lieu à moult descriptions des chars et des déguisements. Celles-ci sont marquées par un parti pris nettement prosaïque. Par la platitude du propos, comme par les enjambements malmenant le vers, Roussel, écrit Annie Le Brun, « met toute son énergie dans une sorte de neutralisation du vers qui a pour effet, en versifiant ce qui pourrait être prose, de proséfier le vers. » (Roussel 1994 : 25) :

Un marchand dont la table, étroite et longue, avance
 Sur le bord du trottoir, verse des confettis
 Dans des sacs en papier ; les sacs les plus petits
 Sur la table, font la première des rangées,
 Puis d'autres par derrière, alignent, étagées,
 Leurs sacs de plus en plus gros et grands ; les derniers
 Sont à peu près le double en tous sens des premiers. (Roussel 1994 : 164)

Ni roman ni poème, *La Doublure* s'apparente à un exercice littéraire où la matrice de l'alexandrin génère et endigue un texte tournant à la fois le dos au romanesque et au poétique. Au contraire, la question que pose l'expression « roman-poème » réside dans le fait qu'elle associe paradoxalement deux genres massifs et flous, mais dûment dotés d'une tradition, constituant un architexte diffus. Les deux termes sont mis sur le même plan, à l'inverse de désignations spécifiant par une épithète une catégorie générale, comme « roman réaliste », « poème épique », ou « récit poétique ».

Le roman-poème nécessite en effet d'être tout d'abord défini par rapport au « récit poétique ». Ce dernier, tel que l'étudie Jean-Yves Tadié dans l'ouvrage du même nom, à partir d'un corpus couvrant essentiellement la première moitié du XX^{ème} siècle¹, apparaît comme un genre connexe au roman-poème, avec des similitudes, des différences notables, et quelques œuvres pouvant se situer à leur intersection. L'approche de Tadié est d'abord thématique. Les lieux privilégiés du récit poétique sont le *locus amoenus*, le château, la chambre, l'île. Le paysage y est acteur, support de la narration, voire personnage, comme chez Gracq ou Giono. Son temps est anhistorique ou syncrétique, avec une affinité particulière pour le temps primordial, notamment celui de l'enfance, un temps sans durée, sans date, sans vieillissement, marqué par la brièveté ou la discontinuité, l'instant fatal, ou l'instant où rien n'arrive, le temps de l'attente, avant l'événement, et de son retentissement, après. Sa structure est volontiers celle du cycle, de la variation du même, ou de la quête.

Cette caractérisation thématique et structurelle du récit poétique est trop peu romanesque pour recouper celle du roman-poème. Tandis que « le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème » (Tadié 1994 : 7), le roman-poème, lui, est une seule substance, à la fois, et poème, et roman – et ce second terme exclut ces avatars du récit poétique que sont le récit de voyage, le récit de rêve, l'autobiographie, le conte, la nouvelle, le mythe. La limite de la définition de Tadié est qu'il pense le récit poétique par opposition avec, spécifiquement, le roman réaliste. Or, ce n'est pas le réalisme qui définit le roman, mais plutôt la polyphonie, ou mieux, la mise en fiction des discours.

En effet, définir le poème par le jeu avec la langue reviendrait *a priori* à y englober toute la littérature ; Gracq le dit dans *En lisant en écrivant* : « Le mécanisme d'un roman est tout aussi précis et subtil que le mécanisme d'un poème, seulement, à cause des dimensions de l'ouvrage, il décourage le travail critique exhaustif que l'analyse d'un sonnet parfois ne rebute pas. » (Gracq 1995 : 640). Le roman, autant qu'une forme poétique brève, présente une organicité incontestable, pour ainsi dire statutaire, quoique diffuse ; et Tadié n'en disconvient pas : « Tout roman est, si peu que ce soit, poème » (Tadié 1994 : 6). Toutefois, on peut affiner cette définition en avançant que, si l'on caractérise la poésie, et le récit poétique, par le jeu avec la langue, le roman, quant à lui, le serait plus exactement par le jeu avec les discours, à travers leur orchestration polyphonique et leur mise en scène fictionnelle (Cabot 2010). Le roman moderne narre la mort d'une conscience ptoléméenne du discours, de l'universalité et la permanence du sujet, de l'uchronie des légendes, tandis que « le récit poétique, lui, ne cesse de se réclamer de ces valeurs dont il postule la survie, sous la forme d'un au-delà déjà dans cette vie, d'un sacré immanent. » (Tadié 1994 : 198).

Le terme de roman présuppose quelque peu une certaine ampleur, une inscription dans la durée, et le devenir de personnages – toutes choses que laisse de côté le récit poétique (Tadié 1994 : 7) : ses personnages se dérobent à l'illusion référentielle, ils ne sont pas des actants, mais des patients affectés dans leur état, des agents involontaires

¹ Giraudoux, Cocteau, Jouve, Larbaud, Leiris, Proust, Aragon, Breton, Desnos, Gracq, Pieyre de Mandiargues, Giono, Bataille, Klossowski, Blanchot, Queneau, Bonnefoy...

confrontés à des influenceurs, caractérisés par leur disponibilité, leur indétermination ; « l'intrigue passionnelle y compte peu, l'individu, souvent anonyme, accomplit des gestes qui font de lui le sujet d'une initiation. » (Tadié 1994 : 146) Cela place, à juste titre, le récit poétique dans l'antiromanesque : « D'où l'impression d'ennui de bonne compagnie que dégagent parfois ces récits, pièges de la lenteur et de la répétition : le discours assemble les images de la saison, sans la prime que donnent l'événement, le changement, le tragique. » (Tadié 1994 : 87, aussi 181) – à l'inverse du roman qui, lui, écrit Tadié, « nous avait appris à régler le compte de quelques personnages : ils étaient jeunes, ils sont vieux, pauvres, et ils sont riches, ils vivaient et ils sont morts. » (Tadié 1994 : 117).

Il ressort du genre défini par Tadié en termes de contenu que « le récit poétique en prose (...) ne peut pas tout dire : pour rester poétique, il doit choisir un certain type d'événements, de personnages, de temps et d'espace ; (...). En revanche, le poème peut tout raconter, le Transsibérien comme le Calvaire » (Tadié 1994 : 195). Et le roman, lui aussi, peut tout raconter. Le roman-poème, a fortiori, ne saurait se limiter à cette détermination thématique : en tant que roman et en tant que poème, sa spécificité générique résidera dans le traitement plus que dans le contenu.

Or, le poème est, dans l'imaginaire lectorial, défini par l'expression de la subjectivité, potentiellement le lyrisme, le traitement littéraire de l'instant, le statisme, une relative brièveté : « Un long poème n'existe pas ; ce qu'on entend par long poème est une parfaite contradiction de termes. », écrit Poe dans « The Poetic Principle ». Au contraire, le roman raconte dans la durée, par la combinaison, en proportion variable, de narration, de description et de discours rapportés.

La description est le lieu le plus évidemment prédisposé à la poétisation du roman, à la synthèse entre roman et poème, comme l'illustrent les descriptions de bouquets dans *Le Lys dans la vallée*. Le roman-poème serait alors un roman où prime le descriptif, où il y a peu de récit, peu d'action, et une homogénéité énonciative combinée à une forte densité figurale. En est un bon exemple, ce roman ne comprenant pas de narration, ou si peu, qu'est *A rebours*, succession de tableaux systématiques. De ce point de vue, on reste proche du récit poétique de Tadié : « L'effacement des personnages laisse à l'espace, au décor, urbains ou naturels, une place privilégiée » (Tadié 1994 : 9). Le roman-poème a lui aussi des affinités avec les paysages, une approche géographique, celle de Gracq par exemple. Toutefois, il importe de souligner que, dans *Un balcon en forêt* par exemple, loin du récit poétique *stricto sensu*, la déréalisation poétique de l'espace a pour corollaire, et pour enjeu typiquement romanesque, le détachement subjectif de Grange, le traitement polyphonique du parler militaire, et la désertion par les mots qui s'opère insidieusement dans sa conscience focalisatrice. *Un balcon en forêt*, en tant que roman, s'inscrit dans la durée, le changement, la relativité, la variation de toute chose selon les points de vue et le temps. Ses échappées poétiques sont indissociables d'une problématique subjective et énonciative, inscrite dans un processus de vieillissement du sujet (Cabot 2007).

Tadié affirme, au sujet du récit poétique, que, « Si la frontière entre description et narration y est abolie, c'est aussi parce que la description, narration du visible, fait l'histoire d'un temps figé » (Tadié 1994 : 84). Mais l'histoire d'un temps figé convient mal au genre romanesque. En effet, c'est dès lors que l'événement est bien raconté par les analogies, soit lu dans la description de paysages, soit narré à travers des métaphores paysagères, que la consubstantialité présumée par l'étiquette de roman-poème se justifie pleinement. Le filage permet de dépasser l'instantané poétique, de l'inscrire dans une durée, celle de l'histoire comme celle de la lecture, et par là, de romancer la métaphore, de faire tendre le roman vers le roman-poème, à l'instar de ce qu'Elisabeth Cardonne-Arlyck a analysé chez Gracq, quand « la métaphore raconte ». Dans *Au château d'Argol* par exemple, la métaphore filée assure la tension romanesque et permet de dramatiser et scénographier le décor et des péripéties hyper-romanesques :

c'était une forêt triste et sauvage, un bois dormant, dont la tranquillité étreignait l'âme avec violence. Elle enserrait le château comme les anneaux d'un serpent pesamment immobile (...); une rivière coulait à pleins bords dans ces vallées profondes; la risée qui courait alors hérissait sa surface comme celle d'une peau transie de froid (...). (Gracq 1989 : 16)

Le roman peut donc s'assimiler au poème, dans la description, voire dans la narration. Car c'est un genre éponge, que, dans *Roman des origines et origines du roman*, Marthe Robert caractérise en ces termes :

rien ne l'empêche d'utiliser à ses propres fins la description, la narration, le drame, l'essai, le monologue, le discours; ni d'être à son gré, tour à tour ou simultanément, fable, histoire, apologue, idylle, chronique, conte, épopée (...) le seul interdit auquel il se soumette en général, celui qui détermine sa vocation prosaïque, rien ne l'oblige à l'observer absolument, il peut s'il le juge à propos contenir des poèmes ou simplement être poétique. (Robert 1972 : 15)

La Nuit du Rose-Hôtel, paru en 1950, que son auteur Maurice Fourré qualifie de « roman poème »², illustre fort bien la complexité de cette problématique. Le texte s'apparente nettement au récit poétique dont parle Tadié. L'histoire, concentrée dans l'unité de lieu et de temps d'une nuit dans cet étrange hôtel, se raconte au présent. L'atténuation de la tension narrative va parfois jusqu'à l'effacement pur et simple de tout procès, au profit de phrases nominales. Le récit s'y dilue dans une galerie de portraits, l'évocation du passé des personnages. Il campe une micro-société caractérisée par le rituel, l'ésotérisme, le jeu, l'amour, le mysticisme, l'exotisme, le bizarre, l'univers du cirque ou de la confrérie secrète. Ce roman dégage une poésie du fragment, entre parole anonyme et récits individuels, entre confession, récit de voyage et parcours initiatique. Outre cette poéticité thématique, qui a beaucoup d'affinités avec l'imagerie surréaliste, la proximité de ce roman avec le poème tient à son exploitation graphique et plastique de l'espace de la page, au recours aux vers libres, aux alignements et aux marges variables, aux lettres capitales, aux lignes de points de suspension.

Yvon Le Baut, qui lui applique la définition du roman comme genre hétéroclite proposée par Marthe Robert, s'en démarque par cette réserve :

sur le dernier point, la présence de poèmes — elle ne soulignerait pas avec assez de force, parce qu'elle les réduit à un élément contingent de l'ensemble, ce que le poème peut avoir chez lui de primordial dans la genèse même de tout texte, dont il organise deux dimensions capitales : l'espace, par une occupation spécifique de la page d'un point de vue typographique, et le temps, par l'impression d'une profération "in praesentia" inhérente à toute parole poétique. (Le Baut 2002)

Le roman de Fourré, selon Le Baut, n'est pas seulement ce genre éponge ménageant une place aux poèmes parmi d'autres excroissances stylistiques, comme le rapport de police (Fourré 1979 : 55), les réclames (Fourré 1979 : 162) ou les listes (Fourré 1979 : 89-92). La fonction du genre poème y est plus structurante, plus déterminante que les autres pièces rapportées, au demeurant innombrables dans ses œuvres :

² Dans sa lettre inédite à Mme Guyon Verne, collection particulière (Le Baut 2002).

La nature composite de cette écriture semble tout admettre dans son cours, y compris — à la manière des collages surréalistes – des textes qui lui sont étrangers (...): menus, recettes de cuisine, liste de vins et spiritueux, catalogues de boutiquiers, prières, litanies, épitaphes, panonceaux, enseignes, plaques minéralogiques, faire-part, comptines, extraits de guides touristiques, citations de la Bible, de Pouchkine, de Montesquieu, didascalies, apartés de l'auteur à ses personnages, résumés des romans précédents, micro-récits de facture naturaliste. S'il fallait à tout prix leur assigner une étiquette, c'est à la notion bakhtinienne de "roman dialogique" (ou polyphonique) qu'on pourrait recourir. (Le Baut 2002)

Pour autant, *La Nuit du Rose-Hôtel* reste plus proche du poème collage surréaliste, que du roman bakhtinien, dans la mesure où la diversité des textes assemblés n'en fait pas des discours, faute d'énonciateurs, et faute de fictionnalisation de leur énonciation. Les personnages sont des figures assez abstraites, désignées par des titres fantaisistes, grandis par la majuscule initiale. Les locuteurs sont rarement identifiés, leurs paroles sont erratiques, décousues. L'illusion référentielle, moteur de la lecture romanesque en régime ordinaire, fait ici défaut, du fait d'une inconsistance et d'une désinvolture revendiquées, contaminant même la voix du narrateur : « Continuons ! dit le Narrateur. Celui-là : on le présentera plus tard ! » (Fourré 1979 : 36) ; « Inventaire succinct de la Psychologie du Narrateur : – Un certain désordre ! » (Fourré 1979 : 179). *La Nuit du Rose-Hôtel*, sous ses airs de roman, penche nettement du côté du poème.

Les passages descriptifs, narratifs, et a fortiori discursifs, peuvent assurément être poétiques, c'est-à-dire susciter à la réception un sentiment du poétique chez le lecteur. Mais c'est l'articulation avec un personnage, l'enchâssement énonciatif qui donnent tout son relief romanesque au poétique, et ce faisant, le relativisent, le désamorcent, lui ôtent tout absolu. La mention, et si proche, l'ironie, sont ennemies du genre poème, mais compatibles avec le roman-poème.

Prenons l'exemple de l'extrait suivant :

Ô seins de terrible présence, féminines deux gloires, hautes abondances, bouleversants étrangers devant toi intouchés, présents et défendus, cruellement montrés, trop montrés et point assez montrés, angéliques bombes, doux reposoirs dressés en leur étrange pouvoir, désirable récolte, (...). (Cohen 1986 : 385)

Cette prose poétique, tirée de *Belle du Seigneur* d'Albert Cohen, et introduite comme un « cantique des seins », présente maints indices de poéticité et ressortit au genre du blason. Mais son intérêt romanesque réside dans son énonciation. A ce moment-là, le locuteur, Solal, face à Ariane à qui il a lancé le défi de la séduire en trois heures, fait mine de renoncer à son pari au profit d'une leçon de séduction à l'intention d'un auditeur masculin imaginaire, son jeune cousin Nathan – leçon dont Ariane devient alors à la fois l'objet, l'enjeu, et la destinataire indirecte, grâce au trope communicationnel (Kerbrat-Orecchioni 1986 : 131-137) :

Ô belle et femme, ô jeune et concave en son ventre, ô délicieuses jambes, ô longues et suaves, ô puissance féminine, ô solides cuisses présentes sous la robe insupportable une fois de plus tirée, vraiment c'est une manie, ô florissantes hanches, ô torturantes courbes, ô giron existant, doux refuge, ô ses longs cils recourbés, ô sa soumission alanguie bientôt. (Cohen 1986 : 385-386)

Ici, l'interruption de la série d'apostrophes par l'allusion, en incise, à un réajustement singulatif de la robe, suggère qu'à ce moment-là le discours de Solal enregistre un énième geste compulsif d'Ariane que laisse dans l'ombre le narrateur évincé de cette tirade. L'inscription romanesque et l'emboîtement énonciatif privent ce texte poétique de l'absolu qu'il aurait à l'état de poème, et lui donnent, comme à nombre de tirades lyriques de Solal, un relief, une portée agissante, un sens autres, en lui conférant un locuteur, une destinataire, une tension, un désir. On est ici aux antipodes du récit

poétique tel que le définit Tadié, lequel est caractérisé par une parole des personnages plutôt rare ou uniforme, la faiblesse du facteur individuel, jusqu'à l'homogénéité stylistique complète de tout le texte, ce que Bakhtine nomme le « style linéaire » (Bakhtine 1987-b : 168).

Au demeurant, le roman-poème ne saurait être simplement défini comme un roman intégrant des textes poétiques en son sein avec une forte densité. L'hétérogénéité, le collage sont constitutifs du genre romanesque. Le roman-poème existe en tant que tel par la façon dont il orchestre ces divers types de discours sociaux, dont le poème peut faire partie. Seule une acception fonctionnelle, orchestrale et énonciative de son style peut éviter de buter sur des définitions qui conviendraient mieux au style linéaire et au récit poétique.

A cela s'ajoute une autre forme de relativité que le roman-poème, en tant que roman, impose au genre poétique ; c'est la mise à distance critique d'une certaine représentation de l'absolu littéraire : « Contrebalançant la catégorie de la littérarité, le roman de la seconde ligne [i.e. polyphonique] met en avant la critique du discours littéraire en tant que tel, et avant tout du discours romanesque. C'est une *autocritique du discours*, singularité essentielle du genre romanesque. » (Bakhtine 1987-a : 224) On le voit dans cette scène de *Solal* où le personnage éponyme lit le roman, très giralducien, que lui soumet son auteur, Jacques de Nons :

C'était un roman de cent quatre-vingts pages aérées, intitulé *Amitiés* et dédié au prince de Tour et Taxis. Des images distinguées. Des prénoms masculins et féminins se mouvaient, se rejoignaient, s'éloignaient, poissons crevés. Un livre composé, équilibré, harmonieux, décanté, dépouillé. [...] *Solal* pensa à Sancho, au général Ivolguine et aux Valeureux. (Cohen 1993 : 175)

En effet, la satire de la littérature épurée et délicate de l'entre-deux-guerres, dont le récit poétique est un bon exemple, relève bien, par contraste, d'une mise en abyme auctoriale de l'esthétique du roman *Solal*, paru en 1930. A l'inverse, la tirade anomique et poétique que *Solal* adresse alors à Jacques présente une poésie *in situ*, dotée d'enjeux et d'effets :

J'aime aspirer les âmes comme un œuf frais. J'ai faim de tout. J'ai trois mille trains contradictoires filant sur six mille rails et de mon cœur ils vont à mon esprit. [...] Je pourrais parler pendant trente-trois heures. [...] Pendant trois vies. Frère, je t'aime infiniment. (Cohen 1993 : 175)

On peut voir un exemple intéressant de ce dialogisme générique dans *Rose Frou-Frou*, un texte de Rémy Broustaille paru en 1901, que le paratexte présente, en couverture, comme un *roman-poème*. Il narre l'histoire d'une orpheline tombée dans la prostitution. Elle rencontre le Poète narrateur qui lui chante sa beauté, sa valeur, et le contraste insupportable avec sa condition, ce dont elle meurt, après quoi le poète à son tour se suicide. La trame est celle du mélodrame édifiant et social, réhabilitant les catins victimes, dénonçant l'hypocrisie des bourgeois, et campant un narrateur baudelairien capable de voir la beauté dans l'ordure. La structure de ce roman-poème est complexe et hétéroclite, puisque on a successivement une préface versifiée, quatre parties, incluant un intermède intitulé « Où l'auteur prend la parole », puis une dernière partie titrée « Avant l'épilogue » et formée de trois poèmes en alexandrins, et enfin un Epilogue, suivi du texte intégral des quatre « Chansons du livre »³. L'ensemble du texte présente, de manière non systématique, une alternance de prose, d'octosyllabes, d'alexandrins⁴, et de vers libres⁵.

³ Trois d'entre elles étant accompagnées de leur partition et ainsi créditées : « Paroles et musique Rémy Broustaille », et une sans crédit, sur l'air populaire de « Nous n'irons plus au bois ».

⁴ Broustaille 2015 : 73-76, 77-78, 78-79, 99 – y compris quelques alexandrins blancs, comme « les frissons de la vague et la chanson du vent. » (2015 : 77).

En outre, les quatre parties s'ouvrent, comme dans une pièce de théâtre, sur la mention « la scène se passe à... » et la liste des personnages, parmi lesquels le narrateur, nommé « Je, le poète » (Broustaille 2015 : 61, 81). *Rose Frou-Frou* présente, sur ce mode théâtral comme dans le corps du récit, un narrateur homodiégétique ; mais c'est à la troisième personne qu'il est désigné comme Le Poète dans les parenthèses de récit⁵. De surcroît, le récit des deux premières parties, comme ensuite certains paragraphes, supposent un narrateur omniscient, rapportant des faits et des propos tenus en l'absence de « Je, le Poète ». De même, l'épilogue articule d'une part les scènes première et III, théâtrales et sans narration, et d'autre part la scène II, avec le monologue du Poète, dont le suicide, enfin, est rapporté par une saynète théâtrale.

Rose Frou-Frou peut expliquer l'étiquette affichée en couverture par cette hybridation entre roman et poème, et même théâtre. Mais au-delà, il justifie son appartenance au genre romanesque par le traitement que ce texte, tout poème qu'il est, applique au genre poétique. Le langage argotique, l'oral-populaire y sont très présents, y compris dans la déformation phonétique des mots. Et on y trouve, en même temps, des bribes de poésie surgies de l'alcool, de la débauche, du prosaïsme :

Moi, petite Poil-Poil z'a ratapoil... triste... malade. Nenni, point, fleur de benjoin. (...) Triste ? Malade ?... Tu décolles, petit pot à colle. Moi, petite Poil z'a Poil, malade ? ... quand j'ai des ailes aux pattes, des pinsons aux lèvres. (Broustaille 2015 : 51)

Simultanément, le texte opère une mise à distance réflexive du poème ainsi contextualisé :

Ohé, Louis, une troisième bouteille, ça te réveillera !

Larifla, fla, fla,

Larifla, fla, fla,

- Ohé, Malvina.

- Tiens, ça rime... rimons, rimasse, mon cœur sur ta face. (Broustaille 2015 : 52)

Ou encore, au milieu de la logorrhée de la mère maquerelle : « Si je s'rais riche, tous les hivers, j'les pass'rais à Nice... Tiens, riche et Nice, ça rime... Hé ! hé ! j'fais des vers... » (Broustaille 2015 : 86). L'insertion de « La Voix du Fossoyeur », rapportant une chanson populaire, est à ce titre emblématique :

Quand je serai dans le cim'tière

Ohé !

(L'écho : Ohé !)

Croyez-moi, sœurs ; croyez-moi, frères

Ohé !

(L'écho : Ohé !)

De la bohème resterai,

Des rayons d' lun' me griserai.

L'été, je f'rai des bouquets d'roses

⁵ Broustaille 2015 : 61, 120, 122, 126, 127, 128, 129.

⁶ Insérées en caractères plus petits (Broustaille 2015 : 98-99).

Pour l'amoureuse du moment.
 L'hiver, j'mettrais mes vers en prose
 Pour la narrer, rires aux dents,
 A la clarté des vers luisants.
 (Broustaille 2015 : 127)

On trouve alors, dans les interrogations du Poète, un jeu de miroir entre les deux registres poétiques :

Sacrilège, sa chanson ?... Non... peut-être... De cet homme ou de moi, qui est le sage – qui est le fou ? Il s'égaie de la Mort... je m'en épouvante... Mais sa chanson vibre, au fond, de la même terreur : N'Être plus !... Cette chanson a des bravades dans les rimes et des sanglots dans le rythme... (Broustaille 2015 : 124)

On rencontre d'ailleurs des caractéristiques comparables – motifs romanesques, insertion de la littérature populaire, poésie, réflexivité – dans un roman-poème autrement plus radical que *Rose-Frou-Frou : Les Chants de Maldoror*. Ce texte inclassable réemploie les codes du roman noir, la figure du *villain hero* gothique, entremêle dialogues, descriptions, comparaisons souvent filées et contradictoires, digressions, apostrophes au lecteur, parodie, retour spéculaire et métatexte. De cette série d'interrogations et d'exemples, entre genres connexes et cas limites, il ressort que l'étiquette de roman-poème trouverait sa pertinence pour des textes ne se limitant à aucun des deux genres, mais satisfaisant aux exigences des deux : densité figurale, filage analogique, lyrisme – et narrativité, mise en scène fictionnelle du langage, problématique énonciative, autocritique du discours. Chimère susceptible de réunir Cohen, Lautréamont, Gracq et Broustaille. De cette acception du roman-poème, le réalisme magique sud-américain ou les œuvres de José Saramago offrent un excellent exemple contemporain, loin des périodes et des formes communément associées au récit poétique : pleinement romans, absolument poèmes.

Bibliographie

- Bakhtine M. (1987-a) : *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard.
- Bakhtine M. [V. N. Volochinov] (1987-b) : *Le Marxisme et la philosophie du langage*. Paris, Minuit.
- Broustaille R. (2015) : *Rose Frou-Frou*. Paris : Hachette / BNF.
- Cabot J. (2007) : « La désertion par les mots. L'impossible référence et la réception parodique du vocabulaire de la guerre dans *Un Balcon en forêt* », *Revue des Lettres Modernes*, Série Julien Gracq, n°5 : p.81-96.
- Cabot J. (2010) : « Du roman comme laboratoire d'une conscience critique du langage », communication au colloque international de Toulouse « Les Humanités pour quoi faire : enjeux et propositions » : https://www.canalu.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/du_roman_comme_laboratoire_d_une_conscience_critique_du_langage_jerome_cabot.6271
- Cardonne-Arlyck E. (1984) : *La Métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq*. Paris, Klincksieck.
- Cohen A. (1986) : *Belle du Seigneur*. Paris : Gallimard La Pléiade.
- Cohen A. (1993) : *Œuvres*. Paris : Gallimard La Pléiade.
- Fourré M. (1979) : *La Nuit du Rose-Hôtel*. Paris, Gallimard.
- Genette G. (1986) : « Introduction à l'architexte », in Gérard Genette et al., *Théorie des genres*, Paris, Seuil : p.89-159.
- Genette G. (1987) : *Seuils*. Paris, Seuil.
- Gracq J. (1989). *Œuvres complètes* tome I. Paris : Gallimard La Pléiade.

- Gracq J. (1995). *Œuvres complètes* tome II. Paris : Gallimard La Pléiade.
- Jenny L. (2000) : « Du style comme pratique » *Littérature*, n°118, juin 2000 : p.98-117.
- Kerbrat-Orecchioni C. (1986) : *L'Implicite*. Paris, Armand Colin.
- Le Baut Y. (2001-2002) : « Les romans poèmes d'un irrégulier : Maurice Fourré (1876-1959) », *Fleur de lune* n°4, 5 & 6 :
<http://aamf.tristanbastit.fr/data/documents/fdl4.pdf>
http://aamf.tristanbastit.fr/data/documents/aamf_fdl_5.pdf
http://aamf.tristanbastit.fr/data/documents/aamf_fdl6.pdf
- Robert M. (1972) : *Roman des origines et origines du roman*. Paris, Grasset.
- Roussel R. (1994) : *Œuvres*, tome I. Paris, Pauvert.
- Schaeffer J.-M. (1986) : « Du texte au genre. Notes sur la problématique générique », in Gérard Genette et al., *Théorie des genres*, Paris, Seuil : p.179-205.
- Schaeffer J.-M. (1999). « Genres littéraires », in Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil : p.626-637.
- Stempel W.-D. (1986) : « Aspects génériques de la réception », in Gérard Genette et al., *Théorie des genres*, Paris, Seuil : p.161-178.
- Tadié J.-Y. (1994) : *Le Récit poétique*. Paris, Gallimard.
- Vouilloux B. (1998) : « Pour une théorie descriptiviste du style. Note sur deux propositions de Nelson Goodman », *Poétique*, n°114 : p.233-254.