

## POEMA EM PROSA E ROMANTISMO: CAMINHOS INICIÁTICOS<sup>1</sup>

### 1- Algumas considerações sobre o poema em prosa

De todas as questões que o universo literário tem suscitado nos últimos três séculos, a do poema em prosa parece revelar-se como uma das mais interessantes, não só pela florescente vitalidade com que se vem manifestando, mas também porque obriga aqueles que se debruçam sobre ele a uma constante e infundável reflexão sobre os mais essenciais aspectos do fenómeno da escrita artística.

Forma muito recente, sobretudo se comparada com outras cujas origens ou cujos antepassados se confundem com os primórdios da criação literária, o poema em prosa poderia levar-nos a esperar dele, por isso mesmo, uma coesão formal e temática que o especificasse e o diferenciasse em relação às outras manifestações literárias - isto é, que o estabelecesse como género autónomo. Não é isso, contudo, que acontece: se, por um lado, grande parte dos críticos actuais partilha a ideia-base de Suzanne Bernard, segundo a qual "le poème en prose est bien un genre distinct: non pas un hybride à mi-chemin entre prose et vers, mais un genre de poésie particulier"<sup>2</sup>, por outro, os seus estudos confrontam-se com sérias dificuldades quando se trata de encontrar parâmetros classificativos unitários capazes de recobrir a generalidade dos variadíssimos textos que se albergam sob a designação de poema em prosa.

Tal constatação poderá, de resto, explicar que haja, mesmo nos nossos dias, tão poucos estudos dedicados à busca e à determinação da especificidade do poema em prosa no seu todo - e também, aliás, que essas obras sejam tão frequentemente alvo de contestações e de críticas que as acusam de serem ou redutoras em excesso, ou, pelo contrário, demasiado abrangentes. Assim acontece com a exaustiva e ambiciosa obra de Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, que é, ainda hoje, o ponto de referência principal de todos os estudos sobre o poema em prosa, mas à qual se apontam (como faz Tzvetan Todorov no seu ensaio *La poésie sans le vers*<sup>3</sup>) os limites dos seus critérios de especificação global; assim acontece também com a generalidade dos textos que pretendam determinar os traços comuns de poemas pertencentes a autores diversos. Deste modo, a situação dos estudos específicos sobre as características essenciais e os objectivos do poema em prosa parece continuar a ser aquela que Michael Riffaterre aponta em *Sémiotique de la poésie*:

*"Les études sur le poème en prose se contentent*

*généralement d'analyser les textes qui se présentent comme tels. (...) Elles arrivent même à montrer comment ils fonctionnent, mais il leur est bien plus difficile de montrer en quoi leur fonctionnement diffère du discours littéraire en général, et elles échouent à définir les universaux qui caractérisent le poème en prose.”<sup>4</sup>*

Esta profunda complexidade do poema em prosa provém em grande parte da própria expressão que o designa. Desde o início, tal género afirma mover-se não nos limites de uma mera estratificação genológica mas antes nos terrenos extremamente escorregadios e flutuantes das noções básicas de poesia e de prosa, o que implica que nele estarão em jogo todos os dados que intervêm no mundo da criação literária. Tentar entender o poema em prosa exige reavaliar questões fundamentais desse universo, como sejam o conceito de escrita poética, os objectivos que ela persegue, as técnicas e os processos que pode utilizar, a diferenciação (ou não) de uma prosa poética em relação a outras prosas, dentro ou fora da literatura, etc., num movimento possivelmente infinito. Foi esse desejo de aprofundar a verdadeira essência do poético e de experimentar a resistência da sistematização literária clássica que, no século XVIII, lançou as bases para o aparecimento em força do poema em prosa; é essa motivação ambiciosa e contestatária que continua a fazer dele uma forma em constante mobilidade e em sempre diversas manifestações.

Assim sendo, aquilo que de mais específico e indiscutível podemos dizer do poema em prosa redundará na tautologia com que Henri Meschonnic se confronta:

*“Le poème en prose est un poème et il est en prose.  
(...) On est parti des mots et du connu. On y est resté.  
La part inconnue du poème en prose reste à l'inconnu.”<sup>5</sup>*

A própria ideia frequentemente aceite, como já vimos, de que o poema em prosa é um género distinto e autónomo pode revelar-se traiçoeira, ou pelo menos susceptível de controvérsia; com efeito, pelo diálogo que vai sucessivamente travando com outros géneros que lhe são próximos e com os quais muitas vezes é confundido, e sobretudo pelo facto de equacionar todas as questões no vastíssimo e ilimitado campo de escrita em geral, o poema em prosa contesta vivamente a eficácia e a funcionalidade de um sistema genológico tal como nos habituámos a considerá-lo na nossa tradição literária.<sup>6</sup>

Essa parece ser, aliás, a sua vocação primeira, e mais constante: a de contestar, a de lutar incessantemente contra qualquer estatismo ou tentativa de classificação definitiva. Nascido sob o signo da liberdade, o poema em prosa foi sempre o arauto da contestação e do movimento; de cada vez que julgamos poder fixá-lo ou de algum modo rotulá-lo, ele escapa-se por entre os nossos dedos, confrontando-nos com novos textos que nos obrigam - uma vez mais - a reformular as velhas questões.

Assim sucedeu no século XVIII quando a mera expressão “poema em prosa” revolucionava os cânones pré-estabelecidos e tão rígidos da criação poética. Nesse contexto, o poema em prosa era visto como um absurdo impossível de ser realizado (uma vez que as noções de poema e de prosa se excluíam mutuamente), ou então, existindo, como um híbrido monstruoso que não tinha obviamente lugar no claro e organizado sistema genológico do classicismo. Tal como outros géneros, é certo; também o romance precisou de um longo processo de afirmação para ser reconhecido com dignidade. O caso do poema em prosa, porém, afigurava-se mais grave, uma vez que pressupunha a ligação íntima de dois termos tradicionalmente tidos por opostos e inconciliáveis.

Hoje em dia, já não temos a consciência do que de oximorónico e de contraditório possa existir numa expressão como “poema em prosa”, habituados como estamos à ideia de que a poesia não implica necessariamente a escrita em verso; no entanto, sempre que nos debruçamos profundamente sobre o poema em prosa acabamos por deparar com esse espírito de contradição que lhe é inerente. Assim, para Suzanne Bernard, “il est fondé sur l’union des contraires: prose et poésie, liberté et rigueur, anarchie destructrice et art organisateur... De là sa contradiction interne, de là ses antinomies profondes, dangereuses - et fécondes; de là sa tension perpétuelle et son dynamisme.”<sup>7</sup> Na mesma linha, Michael Riffaterre acha que “ce qui caractérise le poème en prose, c’est le fait que le générateur contienne en germe une contradiction dans les termes”<sup>8</sup> e Todorov, centrando-se no exemplo elucidativo de Baudelaire, vê nos seus poemas em prosa “une forme adéquate (une ‘correspondance’) pour une thématique de la dualité, du contraste, de l’opposition”.<sup>9</sup>

Deste modo, a rebeldia, que se foi acentuando ao longo do século XVIII e ainda nas primeiras décadas do século XIX, contra a obrigatoriedade exclusivista de um código de escrita (o verso) não passava senão de uma primeira manifestação da literatura moderna em busca de sempre novas experimentações e transgressões *contraditórias*; o que estava então em causa era de facto a junção, até aí inconcebível, da noção de poesia com a escrita em prosa - mas, à medida que se foi desenvolvendo, o poema em prosa não parou de mostrar que outras junções novas eram ainda e sempre possíveis, uma vez que os dois conceitos base sobre os quais

trabalha não páram também de assumir novas facetas e de sugerir novas interpretações. Quando, já no século XIX, se começou a afirmar uma prosa poética baseada no ritmo musical e harmonioso das frases e dos parágrafos, os poemas em prosa de Baudelaire vieram repor a velha questão da verdadeira essência da expressão poética, apresentando uma prosa que ele pretendia lírica e musical muito embora "*sans rythme et sans rime*". E quando se busca a ideia da poeticidade já não tanto na harmonia e no ritmo musical mas no trabalho simbólico das palavras e na expressividade das imagens, novamente o poema em prosa se transforma, concretizando-se em textos que recusam esses processos - por exemplo, com o recurso a uma prosa aparentemente despojada de valor expressivo, na sua nudez estilística e na sua sintaxe linear, que, por sua vez, recoloca a questão da diferença entre prosa literária e prosa não literária. Ou então ainda, quando a poesia parece identificar-se essencialmente com a expressão lírica, o poema em prosa revela-se como um veículo de narratividade ou de ironia crua.

O que se revela pois mais importante no poema em prosa é a sua inesgotável capacidade de fazer reflectir acerca do ser da poesia e da prosa e de quantos mais conceitos forem intervindo no imenso campo da literatura. O poema em prosa existirá enquanto for possível desafiar o estado de ordem do universo literário, e é isto que o caracteriza essencialmente: uma união profunda entre termos aparentemente diferenciados e opostos, uma contestação incessante àquilo que se vai tornando "normal" ou "aceitável", o que, se por um lado valida a existência do poema em prosa, por outro implica inevitavelmente a imensa variabilidade das suas manifestações concretas. Assim sendo, o poema em prosa propõe acima de tudo e de forma inequívoca a ideia de liberdade, ou de libertação, como motor da criação literária.

Consequentemente, a possibilidade de se determinar e de se conhecer a essência formal constante e genérica do poema em prosa vê-se comprometida. Funcionando por incessantes e sucessivas contradições oximorónicas, o poema em prosa vai fazendo também incessantes e sucessivas recusas, o que implica que não possa ser caracterizado senão litoticamente, através não daquilo que é, mas daquilo que, voluntária e explicitamente, não quer ser. O facto de se tratar de um poema *em prosa* não determina rigorosamente nada, uma vez que essa prosa pressupõe variadíssimas características e finalidades, tão moldáveis como as pressupostas pelas noções de poema e de poesia; como tal, dizermos que determinado texto é um poema em prosa implica dizer que ele opera uma qualquer contestação contra o que já vai sendo usual no campo literário e que, efectivamente, ele é sobretudo um poema em *não-verso*, ou em *não-ritmo*, ou em *não-rima*, como exemplifica Michael Riffaterre.<sup>10</sup> É também

nesse sentido que Benoît Conort vê o poema em prosa na geneologia; como contestação da noção de género, como pulverizador do sistema genológico, o poema em prosa apresenta-se como "limite de tous les genres et non-genre absolu".<sup>11</sup>

Obrigando assim o universo literário a um incessante retorno ao mais radical princípio e pondo constantemente em causa tudo aquilo que na literatura se vai tomando por certo ou por indiscutível, o poema em prosa torna-se não só um lugar de *liberdade* mas também de *consciencialização* da escrita; isto é, o poema em prosa exige uma escrita que se assuma em todas as suas possibilidades expressivas e que tire o máximo partido delas, ainda que (ou sobretudo) utilizando os mais inesperados recursos ou aqueles que à partida pareciam mais ineficazes para exprimirem o poético.

## 2- O poema em prosa e o Romantismo

Se a existência do poema em prosa fora radicalmente negada pelo classicismo em nome de preceitos regulamentares que impediam a inovação de formas não previstas num sistema estabelecido - e, de modo particular, das que pretendiam conjugar termos tidos por opostos e inconciliáveis, como fossem a prosa e a poesia - parece lógico pensar-se que ele só possa surgir e desenvolver-se no seio de um movimento que defenda a liberdade máxima de criação e a independência dos textos em relação a modelos estáveis. Em concreto, isso significa que, pelo menos em aparência, o Romantismo será a escola ideal para a consolidação efectiva do poema em prosa, uma vez que liberdade e autonomia criativa são noções basilares do credo artístico deste movimento. Assim se afirma cada vez mais claramente nos inúmeros textos críticos, manifestos, prefácios e artigos de jornal em que essa jovem geração procurava clarificar as linhas mestras do novo movimento, tal como Duvergier de Hauranne sintetiza:

*"En un mot, asservissement aux règles de la langue, indépendance pour tout le reste: telle doit être au moins la devise des Romantiques; tel est le drapeau qu'ils opposent à celui qui porte en grosses lettres les mots intolérance et routine."* <sup>12</sup>

Em tal ambiente de vontade libertadora face às imposições artísticas tradicionais, seria pois de esperar que o movimento romântico trouxesse à luz do dia todos os proscritos da estética anterior, nomeadamente as chamadas formas híbridas, e possibilitasse ao poeta uma expressão efectivamente liberta das convenções de estilo, de vocabulário, de forma

ou de género. Mais ainda, tendo em conta o longo processo contestatário que se fora desenvolvendo ao longo do século XVIII, seria facilmente compreensível que as inovações do Romantismo se dirigissem de um modo particular no sentido de privilegiar as possibilidades da prosa enquanto expressão poética, em detrimento da escrita versificada.

Não é isso contudo que vemos suceder. Imbuídos de uma vontade revolucionária e reformadora, os românticos vão preocupar-se essencialmente em libertar aquilo que vivia mais condicionado ou aprisionado - isto é, a escrita versificada. A prosa era por definição um código liberto de obrigatoriedades ou de condicionantes, não exigindo portanto um esforço libertador. Se é certo que a prosa, por um lado, adquire notável relevância em domínios tão importantes na literatura romântica como sejam o romance e o drama, por outro não consegue destronar o verso enquanto veículo privilegiado da expressão poética. Em consequência, não parece haver no romantismo espaço para o aparecimento do poema em prosa.

Foi esta linha de pensamento que levou a considerar-se Baudelaire como criador do poema em prosa; face ao silêncio de Hugo, de Lamartine, de Vigny ou de Musset a esse propósito, os textos de *Le Spleen de Paris* e, sobretudo, as explícitas intenções de Baudelaire de criar uma nova poesia em prosa ganham particular destaque e assumem proporções de verdadeira inovação. Contudo, duas objecções se colocam a este facto: em primeiro lugar, seria incorrecto e profundamente injusto avaliar um movimento tão vasto como o romântico exclusivamente através da produção de alguns dos seus elementos, ainda que dos mais ilustres; em segundo, o próprio Baudelaire, como é sobejamente conhecido, confessa a Arsène Houssaye a influência que exerceu sobre a elaboração dos *Petits poèmes en prose* a obra de Aloysius Bertrand *Gaspard de la nuit*. Assim, e com base nesse reconhecimento, hoje em dia considera-se como ponto assente que o poema em prosa nasceu no seio do Romantismo e não é raro atribuir-se a Bertrand a sua efectiva paternidade.

Um estudo mais profundo e alargado do Romantismo prova contudo que a questão do aparecimento do poema em prosa é muito mais complexa do que tal determinação pode sugerir. Considerar Aloysius Bertrand como o primeiro poeta em prosa implica pensar que todos os outros dependeriam de algum modo da sua inspiração e do seu exemplo. Ora o facto é que, no Romantismo, e mais concretamente ao longo da década de trinta, diversos foram os poetas, sabemos-lo hoje, que se deixaram arrastar pela sedução da prosa nos caminhos da expressão poética, sem no entanto terem, na maioria dos casos, conhecimento das produções uns dos outros. Todos eles ocupavam lugares bastante discretos dentro da geração romântica, a ponto de terem passado despercebidos mesmo junto dos seus contemporâneos, e foi isso que, durante muito tempo, manteve os seus

poemas no anonimato. Seria preciso que a atenção da crítica se voltasse para os terrenos até aí marginais dos “pequenos românticos” e dos frenéticos “Jeunes-France” para que os primeiros poemas em prosa fossem efectivamente reconhecidos como tal. Os de Bertrand antes de mais, graças a Baudelaire; mas o seu livro de poemas, muito embora merecendo do autor de *Le Spleen de Paris* o epíteto “*fameux*”, não devia ser muito conhecido do público da época, até porque, como nota Max Milner, foi publicado “dans l’indifférence générale en 1842, un an après la mort de son auteur”.<sup>13</sup>

Difícilmente se poderá portanto falar de linhas unitárias de pensamento e de acção que expliquem o aparecimento do poema em prosa no Romantismo. Ao contrário do que aconteceu por exemplo com o drama, cujas novas produções eram frequentemente acompanhadas de prefácios e de textos críticos que tentavam esclarecer ou sistematizar as questões por ele suscitadas, o poema em prosa parece surgir espontaneamente, de forma desordenada e sem o apoio de qualquer discussão crítica que lhe permitisse ir-se clarificando ou afirmando. Compreende-se porquê, de resto: o poema em prosa não pretendia de modo algum estabelecer-se como género ou forma claramente determinada, mas apenas abrir caminhos novos e sem objectivo bem determinado no universo da escrita que se queria cada vez mais livre e mais ousada. E o que vemos surgir ao longo do Romantismo é de facto uma grande variedade de textos profundamente diferenciados uns dos outros, na linguagem, nos estilos, nos processos formais ou expressivos, nas influências, nos objectivos; as noções de poesia que veiculam são muitas vezes diferentes, as prosas que utilizam também. Assim, o poema em prosa assume-se, logo desde as suas primeiras manifestações, como resultado de uma reflexão muito pessoal sobre as questões literárias e como tentativa de expressão assumidamente individualizada.

No entanto, se é certo que essa jovem geração não pretendia criar uma forma nova a que se pudesse dar o nome de poema em prosa, nem pensava sequer estar a dar origem a importantes rupturas transformadoras no universo literário, é certo também que todos os poetas tinham consciência do que de inovador poderia ter a sua própria produção; ou seja, cada um deles sentia que aquilo que ia escrevendo não se conformava com o que existia reconhecidamente na literatura da época. Disso é prova a frequente hesitação com que se confrontam ao referirem-se aos seus textos, ou ao atribuírem-lhes títulos genéricos. Bertrand, por exemplo, à falta de um designativo literário condizente com os seus textos, tentou “*bambochades*”, acabando contudo por preferir a designação ainda mais abrangente de “*fantaisies*”; Ludovic de Cailleux usou *Fragmens*, expressão reveladora mas mais comum na época; e Xavier Fomeret, a quem se devem alguns dos títulos mais inspirados do século, escolheu uma designação extremamente premonitória para o devir do poema em prosa: *Vapeurs ni vers ni prose*.

A consciencialização necessária ao poema em prosa encontra-se portanto presente nesses primeiros textos românticos de uma forma talvez ainda receosa mas inegável. Face às polimórficas manifestações em que o poema em prosa se foi revelando ao longo dos últimos dois séculos e às revoluções de escrita de que foi importante protagonista, os poemas de Bertrand, de Guérin, de Rabbe, de Forneret parecem-nos talvez pouco ousados, ainda muito próximos de algumas das mais tradicionais conformidades literárias; contudo, uma análise aprofundada desses textos revela-nos a verdadeira dimensão das suas inovações e o seu imenso mérito de lançarem pistas para os inúmeros caminhos que o poema em prosa posteriormente seguirá.

De comum entre todos esses autores há o facto de eles dividirem a sua produção poética entre o verso e a prosa, ou, mais ainda, de passarem gradualmente do verso à prosa, num processo em que é relevante a essencial tomada de consciência dos recursos e das intenções da escrita artística e o desejo manifesto de se afastarem voluntariamente dos hábitos estabelecidos. Os resultados mostram-se porém muito diferentes. A prosa de Maurice de Guérin, por exemplo, visa um desenvolvimento constante dos pensamentos e da vida interior de um ser que se assume pela voz, expandindo até ao limite do fôlego frases organizadas em igualmente longos parágrafos, no que, de resto, se distingue visivelmente da generalidade dos seus contemporâneos: ou porque busquem a expressão estruturalmente mais simples mas contundente e activa sobre o ouvinte, como no caso de Lamennais, ou porque se voltem essencialmente para a evocação descritiva e pictórica, como muitas vezes Bertrand, ou ainda porque procurem exprimir a experiência sincopada e irregular de um mundo onírico, como Forneret, os poetas em prosa da altura parecem preferir não só os textos curtos mas também as frases simples de estrutura mais básica. De certo modo, essa preferência pode ser resultante do parentesco que tais textos mantêm com os seus mais directos antepassados, as traduções e as adaptações em prosa de poemas versificados; pode ser igualmente resultante de uma recusa intencional das outras utilizações da prosa, nomeadamente nas formas narrativas de que o poema em prosa queria distinguir-se. Num caso como no outro, vontade de inovação e contestação voluntária nunca deixam de coexistir.

Do mesmo modo, a recusa do verso assume processos diferenciados: em Guérin, a própria mancha gráfica dos textos afasta-se radicalmente da disposição versificada, obrigando a uma nova concepção de poema, enquanto em Bertrand ou em Lamennais se mantêm algumas características semelhantes à organização estrófica ou ao uso de um refrão. Nos poemas de Guérin, contudo, perpassa um lirismo intensamente musical e uma vontade simbólica que os aproxima ainda da prosa chamada poética das



primeiras décadas do século, ao contrário dos textos de Bertrand e de Rabbe, que buscam a poeticidade para lá da expansão lírica e confessional, insistindo no *prosaísmo* das descrições e das evocações.

Assim, a intenção primordial de todos estes autores parece ser a exploração dos recursos artísticos da escrita, o que os leva a uma tentativa de pulverização das características que cada um acha mais visíveis do universo literário - ou seja, a uma tentativa de conhecerem mais profundamente o que está para lá dos conceitos limitados e tradicionais da prosa e da poesia.

A solidão em que cada poeta procedeu às suas reflexões e às suas criações poéticas reveste-se deste modo de um grande simbolismo, na medida em que afirma o poema em prosa como uma realização irrepetível e individualizada, sem outras motivações que não o desejo imenso de uma infinita liberdade criativa. Com os poetas românticos ficam já lançadas as bases da especificidade essencial do poema em prosa, independentemente das formas concretas em que se vá manifestando: a consciencialização de uma poesia que se pode exprimir em prosa e a autonomização de uma prosa capaz de se fazer inesgotavelmente poética.

Lúsa Benvinda Pereira Álvares  
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

## NOTAS

<sup>1</sup> Este texto retoma algumas questões discutidas num trabalho de síntese que apresentámos à Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro no âmbito de Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica intitulado *O poema em prosa ou a escrita consciente: o percurso poético de Maurice de Guérin*.

<sup>2</sup> BERNARD, Suzanne, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 407.

<sup>3</sup> TODOROV, Tzvetan, *La notion de poésie et autres essais*, Paris, Le Seuil, 1987, pp. 66 a 84.

<sup>4</sup> RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Le Seuil, 1983, p. 148.

<sup>5</sup> MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, Lagrasse, Ed. Verdier, 1982, p. 612. Benoît Conort, no seu ensaio "Le poème en prose au carrefour de la modernité: problématiques" (*Anais da UTAD*, Volume 4, Número 1, Dezembro de 1992, p. 54), partilha desta ideia genérica quando conclui: "Une seule chose semble à peu près certaine, le poème en prose existe."

<sup>6</sup> Retomamos assim a questão que Barbara Johnson coloca logo no início da sua obra *Défigurations du langage poétique* (Paris, Flammarion, 1979, p. 11): "Que dire alors d'un corpus littéraire, aussi hétéroclite qu'indéniable, dont le genre ne peut être nommé que par une expression qui fait éclater la notion même de genre?"

<sup>7</sup> BERNARD, S., *Op. cit.*, p. 434.

<sup>8</sup> RIFFATERRE, M., *Op. cit.*, p. 157.

<sup>9</sup> TODOROV, T., *Op. cit.*, p. 70.

<sup>10</sup> RIFFATERRE, M., *Op. cit.*, p. 161.

<sup>11</sup> CONORT, Benoît, *Op. cit.*, p. 54.

<sup>12</sup> Citado em TRAHARD, P., *Le Romantisme défini par Le Globe*, Paris, Les Presses Françaises, 1924, p. 13.

<sup>13</sup> MILNER, M., Prefácio a BERTRAND, Aloysius, *Gaspard de la nuit*, Paris, Gallimard, 1980, p. 7.

## BIBLIOGRAFIA

BERNARD, Suzanne, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959

BERTRAND, Aloysius, *Gaspard de la nuit*, publié par Max Milner, Paris, Gallimard, 1980

CHAPELAN, Maurice, *Anthologie du poème en prose*, Paris, Grasset, 1959

CHEREL, Albert, *La Prose poétique française*, Paris, L'Artisan du Livre, 1940

CONORT, Benoît, "Le poème en prose au carrefour de la modernité: problématiques" in *Anais da UTAD*, Volume 4, Número 1, Dezembro de 1992

GUÉRIN, Maurice de, *Poésie*, publié par Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, 1984

JOHNSON, Barbara, *Défigurations du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1979

MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, Lagrasse, Ed. Verdier, 1982

- MOREAU, Pierre, *La tradition française du poème en prose avant Baudelaire*, Paris, Archives des Lettres Modernes n° 19/20, 1959
- RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Le Seuil, 1983
- STEINMETZ, J.-L., *La France frénétique de 1830*, Paris, Phébus, 1978
- TODOROV, Tzvetan, *La notion de poésie et autres essais*, Paris, Le Seuil, 1987
- TRAHARD, P., *Le Romantisme défini par Le Globe*, Paris, Les Presses Françaises, 1924

