Studia Romanica

de Debrecen

Directeur : Sándor Kiss

Series Linguistica

Fasc. XIII.

Formes, tendances et méthodes d'analyse dans la poésie française moderne et contemporaine

Debreceni Egyetemi Kiadó
Debrecen University Press
2021.

Maquette : József Varga
Mise en page : Ildikó Szilágyi

Ce numéro a bénéficié du soutien de
MTA TABT Debreceni Területi Bizottsága

© Ildikó Szilágyi
© Debreceni Egyetemi Kiadó Debrecen University Press, beleértve
az egyetemi hálózaton belüli elektronikus terjesztés jogát

ISSN 1588-6492
ISBN 978-963-318-975-7

Kiadta: a Debreceni Egyetemi Kiadó, az 1795-ben alapított
Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülésének a tagja
www.dupress.hu
Felelős kiadó: Karácsony Gyöngyi
Készült a Debreceni Egyetem sokszorosítóüzemében, 2021-ben
150 példányban

I. INTRODUCTION

« La forme, en poésie … mourir ? … de quoi ? »
(Buisset 2010 : 57)

Le présent travail se propose de décrire les principales formes et tendances présentes dans la poésie française moderne et contemporaine, ainsi que quelques approches et méthodes d'analyse qui tentent d'en rendre compte. Malgré la « crise de vers » et l'éclatement des genres au XX^e^ siècle, les questions de forme et de genre restent jusqu'à nos jours d'actualité. Par forme, nous comprenons l'ensemble des « relations définissables – des identités, des différences, des rythmes, des contrastes, des gradations » (Kiss 2011 : 119). Ces relations doivent pouvoir être décrites. Des poètes, souvent très différents, peuvent avoir des points formels communs, à commencer par l'attention portée à la question du vers et de la forme, aux tendances opposées de la régularité (mesure) et de l'arbitraire (démesure). Il ne fait pas de doute que « [l]ire la poésie d'une époque implique de comprendre les questions théoriques qu'elle pose » (Guillaume, 2002 : 10)[1]. L'enjeu est de sensibiliser à l'aspect formel de la poésie, à la perception et à la différenciation des formes et des genres.

Les pratiques formelles des poètes modernes et contemporains sont très diversifiées. A côté du vers régulier dont la tradition (bien que marginalisée) se maintient tout au long du XX^e^ siècle, ce sont essentiellement les nouvelles formes poétiques (le poème en prose, le vers libre et le verset) qui représentent les principaux modèles d'écriture. Reconnues aujourd'hui par les critiques et perçues par les lecteurs comme des poèmes, ces formes modernes continuent à soulever des débats, elles donnent lieu à des approches différentes. Elles ne sont admises comme genres autonomes qu'au bout d'une période de légitimation plus ou moins longue.

C'est une réflexion générale que nous proposons sur les formes poétiques, tout en nous intéressant à la spécificité des œuvres qu'elles ont suscitées. Nous espérons en dégager une vision d'ensemble des formes

[1] Les renvois à la bibliographie en cours de textes sont indiqués entre parenthèses (le nom de l'auteur est suivi par la date de l'édition utilisée et l'indication de la page). Les références complètes se trouvent dans la bibliographie (VI).
Daniel Guillaume (2002) rassemble une vingtaine d'articles écrits par des chercheurs (souvent poètes eux-mêmes) sur les « poétiques et poésies contemporaines ».

poétiques, de leur développement et de leurs enjeux linguistiques et esthétiques. Une vingtaine de poètes et de recueils sont étudiés d'une manière plus ou moins approfondie. Ils ont été choisis en tant que représentants de telle ou telle forme poétique. Quelques-uns de ces poètes (Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Paul Claudel, Paul Valéry, Jules Supervielle, Jacques Réda, Jacques Roubaud) sont traités sous plusieurs aspects et avec plus de détails que les autres. Nous évitons cependant de donner un ensemble de monographies.

Il s'agit d'une période très large (de la fin du XIX^{e} siècle à nos jours). Le genre poétique, auparavant fortement codé, subit une série de modifications décisives durant cette période. Il est illustré par des centaines de poètes et des milliers d'œuvres. Il n'est pas question de les évoquer tous. Notre intention n'est pas d'inventorier et de classer toutes les pratiques existantes, mais seulement de proposer certains repères pour une lecture critique de la poésie moderne et contemporaine.

Ce ne sont pas les courants et écoles littéraires qui nous intéressent essentiellement, nous n'en traiterons qu'en passant. Dans la seconde moitié du XX^{e} siècle, non seulement en poésie, mais dans les autres arts aussi, diverses tentatives formalistes ou déconstructivistes font leur apparition en grand nombre (le lettrisme, les collages, la poésie tract, la poésie sonore, la poésie performance, etc.). Leur présentation détaillée nécessiterait une étude à part. Nous devons nous contenter d'y faire allusion à propos des problèmes liés à la visualité et à l'usage du blanc.

Nous nous intéressons avant tout aux pratiques et expériences poétiques menées en France. La poésie française a toujours servi d'exemple aux poètes francophones (belges, canadiens, africains…), auxquels nous ne manquerons pas de nous référer. Nous partageons l'opinion de Michel Murat (2012 : 24), selon laquelle l'histoire de la poésie française contemporaine « ne peut plus s'écrire dans un cadre national ».

Notre travail s'inscrit dans l'approche linguistique des formes poétiques. Les rapports établis entre poésie et linguistique ont déjà une longue histoire remontant à Saussure et aux formalistes russes. Les travaux sur la poésie de plusieurs grands linguistes comme Émile Benveniste, Roman Jakobson, Nicolas Ruwet, Henri Meschonnic, Harald Weinrich ou Eugenio Coseriu (parmi beaucoup d'autres) témoignent de l'importance de l'interaction de ces deux domaines. Le livre de Jean Cohen sur la *Structure du langage poétique* (1966), celui de Áron Kibédi Varga sur les *Constantes du poème* (1977), ainsi que ceux de Joëlle Tamine et Jean Molino (*Introduction à l'analyse de la poésie*, 1982, 1988), tout comme celui de Jean-Jacques Thomas (*La langue, la poésie*, 1989) se trouvent également

parmi les ouvrages de référence[2]. Les rapports étroits et complexes de la poésie et la langue restent une problématique plus que jamais d'actualité d'aujourd'hui, comme l'attestent les colloques[3] ou les ouvrages récents consacrés au statut linguistique de la poésie. Plus de vingt ans après la publication du numéro 110 de *Langue française* (1996), intitulé « Linguistique et poétique : après Jakobson », la revue *Pratiques* (2018) consacre un numéro thématique à cette problématique (*Poésie et langue : aspects théoriques et didactiques*)[4].

Notre ouvrage se compose de trois grandes parties. La première partie (II.) étudie les principales formes et tendances de la poésie française moderne et contemporaine. Nous commençons notre parcours par la présentation des nouveaux genres poétiques (1.), évoqués dans leur ordre d'apparition : le poème en prose (1.1.), le vers libre (1.2.) et le verset (1.3.). Nous nous interrogeons d'abord sur la pertinence des critères (typographiques, « métriques », syntaxiques et thématiques) proposés en général pour identifier le poème en prose et pour le différencier et du vers libre et du verset. Les réflexions d'ordre théorique sont suivies par des exemples concrets présentant le poème en prose symboliste et décadent, ceux de Gustave Kahn et de Jules Laforgue (1.1.1). Les *Illuminations* d'Arthur Rimbaud et les *Petits poèmes abstraits* de Paul Valéry suscitent une interrogation sur la problématique du fragment (1.1.2). Nous évoquons ensuite les relations que les contes de Jules Supervielle entretiennent avec les poèmes en prose (1.1.3).

Le chapitre suivant (1.2.) présente la technique du vers libre en s'appuyant principalement sur les travaux de Jacques Roubaud ([1978] 1988), Michel Murat (2002, 2005, 2008a, 2012), Catherine Boschian-Campaner (2009) et Michel Brix (2014). Nous nous référons aux différentes phases de l'évolution du vers libre (phase symboliste, moderniste, surréaliste, la crise du vers libre standard). Nous proposons de placer les principales théories du vers libre, anciennes et plus récentes, ainsi que les pratiques observées dans une perspective historique, en nous référant aux rapports entre la modernisation de la société et la « crise de vers ».

---

[2] Nous pouvons citer â titre d'exemples pour le domaine hongrois les recherches de László Gáldi (1965), András Vajda (1998) et Mihály Péter (2005).

[3] Les actes du colloque de l'Université d'Artois organisé en 2014 (*Poésie et langage : « trouver une langue »*) sont publiés par Adrian Grafe et Nicolas Wanlin (Grafe–Wanlin 2019).

[4] Michel Favriaud y interroge six poètes contemporains et quatre linguistes (Jean-Michel Adam, Alain Rabatel, Franck Neveu, François Rastier).

Tout en insistant sur sa spécificité, nous considérons le poème écrit en versets comme une forme intermédiaire entre le vers libre et le poème en prose. Le chapitre consacré aux caractéristiques formelles du verset (1.3.) se base sur trois recueils poétiques : *Cinq grandes Odes* (1910) de Paul Claudel, *Éloges* (1911) de Saint-John Perse et *Chants d'ombre* (1945) de Léopold Sédar Senghor. Ces analyses se complètent par la présentation du verset de Jules Supervielle et l'influence du verset claudélien sur la poésie canadienne francophone à travers l'exemple d'Anne Hébert.

Nous nous intéressons ensuite au retour de nombreux poètes du XX^e^ siècle au vers (2.), c'est-à-dire au vers régulier (2.1.) et aux formes fixes (2.2.). Nous commençons par examiner, à travers quelques exemples, tirés des œuvres de Jules Supervielle, Robert Desnos, Louis Aragon, Paul Éluard, Jacques Prévert, Jacques Réda et Yves Bonnefoy, l'usage que ces poètes ont fait de la versification traditionnelle. Nous nous interrogeons ensuite sur la pratique contemporaine des poèmes à forme fixe d'origine médiévale. Nous proposons de montrer, à travers l'exemple de plusieurs poètes dont Eugène Guillevic, Raymond Queneau, Jacques Roubaud, Guy Goffette et Yves Bonnefoy, la productivité du sonnet au XX^e^ siècle (2.2.1). La place du sonnet dans la poésie canadienne francophone est également évoquée (Émile Nelligan, Paul Morin, Robert Melançon). Confrontée à des différences importantes par rapport aux modèles traditionnels, nous demandons ensuite à quels critères minimaux nous reconnaissons les ballades et les rondels dans la poésie contemporaine (2.2.2). Nous terminons notre parcours des poèmes à forme fixe par la présentation du pantoum et du haïku (2.2.3).

La deuxième grande partie de notre travail vise à étudier quelques méthodes d'analyse de la poésie moderne et contemporaine (III, 1-5). Dans ces dernières décennies, la connaissance des œuvres poétiques et les moyens de leur description se trouvent enrichis de nouvelles perspectives et de nouveaux outils d'analyse. Par l'application de plusieurs méthodes de description à divers corpus et échantillons, nous nous efforçons de tirer profit de cette diversité méthodologique.

Dans un premier temps, nous nous attacherons à reconstituer les différentes étapes du renouveau de la versification, en nous concentrant principalement sur l'interface entre versification et phonologie (et en moindre mesure morphologie). Nous évoquerons la progression théorique et les principes d'analyse de cette « nouvelle » métrique (l'analyse métrico-métrique ou distributionnelle). Les traités de versification récents qui tiennent compte de la nouvelle orientation prise par la discipline (comme ceux de Aquien 1993b, de Backès 1997, de Gouvard 1999, 2000, de Murat

2000, 2005, 2012 et de Peureux 2009) s'inscrivent dans le cadre d'une approche linguistique des textes versifiés.

Après avoir évoqué la théorie accentuelle élaborée par Pierre Lusson et Jacques Roubaud (1974 : 41-53), critiquée entre autres par Georges Dessons et Henri Meschonnic (1998 : 156-160), nous passerons en revue les propositions formulées par Simon Paul Verluyten (1983 : 31-74) qui adopte à l'examen de l'alexandrin français les techniques propres à la métrique « générative ». Nous présentons ensuite les réflexions théoriques de Lucie Bourassa (1993) qui étudie les processus rythmiques dans la poésie contemporaine.

Les changements dans les structures poétiques à l'époque de la « crise de vers » modifient le statut de la rime. Nombreux sont les poètes qui « oublient » de rimer, d'autres conservent la rime, mais se contentent souvent d'approximations. Nous proposons de présenter l'évolution post-classique du principe de l'alternance en genre (III.3.).

Le chapitre suivant s'intéresse aux possibilités d'analyse syntaxique et rhétorique de la poésie moderne et contemporaine (III.4.). Nous étudions les rapports entre ellipse, linguistique et poésie moderne. Les textes littéraires fournissent un espace d'observation particulier pour étudier le fonctionnement de l'ellipse. Parmi les différents types d'ellipse, nous avons fait le choix d'étudier les énumérations chez Rimbaud (*Illuminations*), la suppression des signes de ponctuation chez Apollinaire (*Alcools*) et le style nominal chez Éluard (*La Vie immédiate*).

Le chapitre suivant (II.5) étudie dans les œuvres des poètes et théoriciens comme Stéphane Mallarmé, Paul Claudel, Paul Valéry, André du Bouchet et Jacques Roubaud comment les blancs participent à la construction du sens et à la production d'effets de style. C'est à partir des années quatre-vingts que la ponctuation est véritablement entrée dans le domaine de la linguistique. Les choix typographiques (l'abondance, la raréfaction ou la suppression des signes de ponctuation, la variation des caractères d'imprimerie, la répartition des blancs sur la page) permettent de caractériser les pratiques individuelles des poètes, voire celles des périodes poétiques. Il est nécessaire de les considérer dans leur rapport à la fois avec le vers et avec la syntaxe. Nous nous interrogeons également sur le rôle joué par les blancs dans l'acte de lecture et dans la perception générique.

La troisième grande partie est consacrée d'une part à l'influence des traductions dans le renouvellement formel en France (IV.1.), d'autre part aux questions de forme et de genre en traduction poétique (IV.2.). Nous nous intéressons à la poésie française moderne et contemporaine sous

l'angle de sa traduction vers le hongrois. Nous nous efforçons de mettre en évidence la créativité de l'activité traductrice et d'évaluer les difficultés liées à la traduction de telle ou telle forme poétique. Nous envisageons la possibilité de traduction du verset, genre poétique moderne n'ayant même pas de nom en hongrois. Nous continuons par nous interroger sur le retour au vers de certains poètes français contemporains et sur les difficultés que rencontrent les traducteurs hongrois voulant faire sentir la portée de ce retour. Pour finir, nous évoquons les contraintes oulipiennes à propos de la traduction hongroise du recueil *Quelque chose noir* de Jacques Roubaud.

Dans notre ouvrage, nous avons fait appel à des réflexions et des analyses qui, sous une forme initiale ont été présentées ou publiées lors des dernières années. Toutes ont été revues et profondément remaniées en vue de l'harmonisation de l'ensemble. De nombreux textes inédits les complètent, rédigés pour être intégrés à ce livre.

Pour finir, nous adressons nos remerciements à M. Sándor Kiss qui nous a encouragée dans cette entreprise et l'a nourrie de sa réflexion et de ses conseils.

II. PREMIERE PARTIE

1. Nouveaux genres poétiques

Considérée pendant des décennies comme non pertinente, périmée, la théorie des genres est en plein développement de nos jours. Le genre poétique, auparavant fortement codé,[5] subit une série de modifications décisives durant la période de la poésie française moderne et contemporaine. Les nouveaux genres poétiques suscitent des questions redoutables ayant un rapport direct avec la théorie des genres :

- un poème peut-il être en prose ?
- un vers peut-il être libre ?
- entre vers et prose, où est la place du verset ?

Les théories littéraires (des années 1960-70) qui contestent l'identité générique des œuvres modernes n'accordent aucun intérêt à la description de ces nouveaux genres. Ce n'est que dans ces dernières décennies qu'ils font l'objet de plusieurs travaux de référence dont Michel Brix (2014), Michel Murat (2002, 2005), Michel Sandras (1995), Yves Vadé (1996), Nathalie Vincent-Munnia (1996) pour le poème en prose; Michel Murat (2008a), Catherine Boschian-Campaner (2009) et les numéros de la revue *Formes poétiques contemporaines* (2003) pour le vers libre; Nelson Charest (2007), Carla Van Den Bergh (2008) pour le verset. Les ouvrages récents sur la théorie des genres (comme ceux de Dominique Combe 1989, 1992, Jean-Louis Backès 1997, Richard Saint-Gelais 1998, Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat 2001, Jean-Louis Joubert 2003, entre autres) proposent des critères linguistiques (rhétoriques) et pragmatiques qui peuvent contribuer à la meilleure compréhension des nouveaux genres poétiques[6].

La reconnaissance de ces nouvelles formes poétiques (poème en prose, vers libre, verset[7]) en tant que genres autonomes ne se passait pas sans hésitations, ni sans querelles. Les premiers poètes en prose et en vers libres entretenaient encore avec le public des rapports plutôt conflictuels. Reçu dans l'indifférence dans la première moitié du XIX^{e} siècle, le poème en prose devient, au moins dès le dernier tiers du siècle, un genre très à la mode, et connaît au XX^{e} siècle un développement considérable. La

[5] « Genre hypercodé », avec l'expression de Stalloni ([2000] 2005 : 94).

[6] Cette liste, ne comprenant que les ouvrages effectivement cités au cours du texte, est forcément sélective.

[7] Les termes « vers libre » et « verset » sont utilisés pour nommer des poèmes entiers, mais aussi pour désigner un seul vers libre, et un seul verset, en tant qu'unités typographiques.

technique du vers libre, qui se manifeste en France dans les années 1880, va dominer l'écriture poétique pendant la période surréaliste et reste, sans devenir exclusive, la forme privilégiée de la poésie contemporaine. Le verset, qui désigne à l'origine les divisions numérotées de la Bible et d'autres textes sacrés, n'est utilisé comme forme poétique moderne que depuis le début du XX[e] siècle, illustré par Claudel, Saint-John Perse ou Senghor[8].

Pour les critiques et lecteurs d'aujourd'hui il ne fait plus de doute que ces nouveaux genres font partie de la poésie, voire qu'ils sont les genres majeurs de la modernité poétique. Malgré cela, leur identification et leur différenciation restent problématiques. Tandis que les genres (sous-genres) de la poésie traditionnelle (comme l'épopée ou le sonnet) se caractérisaient par un ensemble de codes et de normes préétablis, les nouveaux genres refusent par principe toute prédétermination et par conséquent, toute définition trop rigide. Ils ont en commun d'être identifiés négativement, par rapport aux genres anciens dont ils se démarquent. Par exemple, nous nous contentons d'évoquer à propos du vers libre et du verset qu'ils abandonnent le retour régulier des mètres, des rimes, et celui des strophes. En ce qui concerne le poème en prose, nous rencontrons parfois l'idée que le choix de la prose rend inutile la recherche des caractéristiques formelles.

Il est évident que les nouveaux genres poétiques ne peuvent pas être abordés avec la sécurité normative des poétiques du passé. La fragmentation et le brouillage des genres traditionnels hérités de l'Antiquité grecque – processus auquel l'apparition des nouveaux genres a largement contribué – remettent en question l'identité générique des œuvres modernes. L'idée de fragmentation et de brouillage présuppose l'existence d'un point de référence stable, en l'occurrence, la hiérarchie générique classique proclamée éternelle. C'est contre ce modèle classique valorisant la pureté des genres que les théories modernes se révoltent.

Rappelons que les distinctions génériques sont déjà mises en question par les romantiques (allemands et français) qui conçoivent la poésie comme un genre supérieur, totalisant devant englober tous les autres. C'est dans le rêve romantique de la fusion, de la « synthèse des genres » que trouvera son origine le désir du « Grand Œuvre » des symbolistes et décadents (prenant le nom de « Livre » chez Mallarmé)[9]. A son tour, l'idée de « l'Œuvre total » (inspiré du « Gesamtkunstwerk »

[8] Il paraît que le verset est une spécificité francophone de la poésie du XX[e] siècle, il n'apparaît pas dans la critique littéraire hongroise.
[9] Voir sur ce sujet Combe (1992: 61-70).

wagnérien) réapparaît en quelque sorte dans le concept moderne de « texte » des théoriciens des années 1960.

La pertinence de la notion de genre sera contestée au nom de la liberté du créateur, de l'unicité et de l'originalité de l'œuvre et de la priorité donnée au texte. La transgression des frontières génériques, devenue avec les nouveaux genres poétiques un signe de modernité, suppose pourtant la notion de genre. « Pour qu'il y ait transgression, il faut que la norme soit sensible. » – argumente Todorov (1970 : 12) en faveur de la validité du concept. Les définitions prescriptives sont évidemment à écarter. En revanche, l'utilité pratique de la classification générique est difficile à nier. La répartition en genres reste un important principe de classement pour les enseignants, étudiants, libraires et bibliothécaires. « Toute l'institution littéraire – de l'édition à l'université [...], du lecteur au critique – témoigne de la vitalité et de l'actualité du principe des genres, dont on réclamait naguère la mort certaine [...]. » – affirme Dominique Combe (in Dambre–Gosselin-Noat (éd.) 2001 : 50). Son article (« Modernité et refus des genres ») prend place dans un livre intitulé *l'Éclatement des genres au XX^e^ siècle* rassemblant les communications du colloque du même nom tenu à Paris en 1998. Ce colloque, réunissant les spécialistes les plus connus, ainsi que les nombreux travaux publiés dans ces dernières années (précédés par les recherches de Genette ou Todorov, entre autres) montrent que les genres non seulement « font de la résistance » – avec l'expression de Michel Murat (in Dambre–Gosselin-Noat (éd.) 2001 : 21) – mais vivent depuis peu une sorte de renaissance.

Ce renouveau d'intérêt doit être mis en rapport avec les approches critiques qui mettent l'accent sur la réception des œuvres. La notion de genre est reformulée : sa fonction est de permettre d'orienter la lecture, structurant les attentes des lecteurs. Ces attentes sont détournées, brouillées par la poésie moderne. Le fait que les poèmes en prose, vers libres et versets ont accédé au statut de genre montre que les modes de perception des lecteurs et les stratégies d'écriture des auteurs se sont profondément modifiés. Il est intéressant de noter que « le renouveau de la rhétorique, et des genres » (Combe 1992 : 74) coïncide avec le retour de nombreux poètes contemporains au vers régulier, voire aux poèmes à forme fixe.

Peu de textes sont nommés selon le genre par leurs auteurs, en général ils ne portent pas d'étiquette. Le cas inverse peut également arriver : les œuvres ne correspondent pas à leur désignation générique. Les hésitations (des critiques et des lecteurs) concernant leur appartenance au corpus des poèmes en prose, vers libres ou versets montrent bien que les limites entre ces nouveaux genres poétiques sont loin d'être évidentes.

1.1. Le poème en prose

Tout au long du XIX^e^ siècle, on assiste à l'élargissement progressif des notions de « poème » et de « poésie ». Se détachant de la versification, à laquelle elle était traditionnellement identifiée, la poésie « [reprend] son sens étymologique de *création* » (Combe 1992 : 70). Le partage traditionnel entre les genres en prose et les genres poétiques, reposant sur l'opposition entre prose et poésie, se trouve par là bouleversé. D'un côté, avec le poème en prose (et auparavant avec la prose poétique) la poésie entre dans le champ de la prose. De l'autre côté, le vers libre et le verset expérimentent les possibilités de la prose du poème.

Nous commençons la présentation de ces nouveaux genres poétiques par une interrogation sur la problématique du poème en prose, paru déjà au XVIII^e^ siècle. Il n'est pas question de présenter en détail son histoire, de ses débuts jusqu'à nos jours, nous devons nous contenter de signaler quelques repères importants.

Parmi ses sources possibles, rappelons la prose poétique de Rousseau, de Fénelon, de Lamennais ou de Chateaubriand, ainsi que les traductions en prose des poèmes de Gessner, d'Ossian ou de Young. Les premiers poètes en prose sont les « petits romantiques » ou les « romantiques mineurs » (Xavier Forneret, Maurice de Guérin, Alphonse Rabbe et Aloysius Bertrand). Leurs textes se caractérisent par des traits lyriques, voire oratoires, ayant largement recours aux marqueurs de poéticité (« strophes », refrains, allitérations, etc.). C'est Baudelaire (1968 : 146) qui a vraiment lancé le poème en prose comme genre, voulant rendre « la vie moderne » – comme il le souligne dans sa lettre à Arsène Houssaye (la préface des *Petits poèmes en prose*) – en une forme « singulièrement différent[e] ».

Dans le dernier tiers du XIX^e^ siècle le poème en prose est déjà considéré comme un genre très à la mode. Michel Sandras (1995 : 67-79) qualifie même la période allant de 1869 à 1898 de l'âge d'or du poème en prose. C'est par le genre poétique relativement nouveau du poème en prose que les premiers vers-libristes (Jules Laforgue, Gustave Kahn) font leur entrée dans la presse parisienne. Murat (2012 : 49) considère Laforgue comme « sans doute l'héritier le plus proche de l'esprit de Baudelaire ». Ses poèmes en prose, tout comme ses *Moralités légendaires*, s'inspirent principalement des poèmes baudelairiens. Il est évident que les poèmes en prose de Mallarmé doivent également beaucoup aux *Petits poëmes en prose* de Baudelaire. Rimbaud, avec les *Illuminations*, « rendant inopérante

l'esthétique des genres, propres à l'époque classique et romantique, suscite une théorie du texte et, partant inaugure la modernité » (Bobillot 1986 : 216).

Selon Suzanne Bernard [1959] 1994 : 766) « l'évolution qui s'est poursuivie depuis Baudelaire et Rimbaud […] est allée dans le sens d'une liberté de plus en plus grande, et d'une indifférence de plus en plus marquée à la beauté purement formelle et à l'organisation artistique ».

Les Poëmes de Léon-Paul Fargue (1912), les *Poèmes en prose* de Pierre Reverdy (1915) et *Le Cornet à dés* de Max Jacob (1916) entretiennent avec l'œuvre baudelairien et rimbaldien un « rapport entre continuation et déviation, qui maintient le poème en prose dans sa tension critique » (Murat 2012 : 55). Les poèmes en prose de Henri Michaux (*La nuit remue*, 1935, *Plume*, précédé de *Lointain intérieur*, 1963), Francis Ponge (*Le Parti pris des choses*, 1942), René Char (*Fureur et mystère*, 1948) ou Yves Bonnefoy (*Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, 1953, *Rue traversière*, 1977) témoignent également de la vitalité du genre au cours du XX^{e} siècle.

La thèse fondamentale de Suzanne Bernard ([1959] 1994), déjà ancienne, mais plusieurs fois rééditée, commence par légitimer l'existence du poème en prose en tant que genre poétique autonome. Elle présente « un modèle textualiste très restrictif, et un corpus largement ouvert, incluant toutes sortes de textes où le rapport prose/poésie présente une pertinence, y compris les *Chants de Maldoror*, le vers-librisme *stricto sensu* et l'écriture automatique des surréalistes » » (Murat 2012 : 45). Le livre de Barbara Johnson (1979), l'autre ouvrage de référence portant sur les « Défigurations du langage poétique », repose en revanche sur un corpus extrêmement restreint en donnant une lecture comparée des « doublets » de Baudelaire (*La chevelure* en vers et *Un hémisphère dans une chevelure* en prose). Les recherches de Nathalie Vincent-Munnia (1996) portent principalement sur les premiers poèmes en prose en présentant la généalogie du genre dans la première moitié du XIX^{e} siècle. Les livres de Michel Sandras (1995) et d'Yves Vadé (1996) définissent les aspects formels et thématiques de la poétique du poème en prose, et ils s'appuient sur la lecture de nombreux textes, donnés en anthologie. Michel Brix (2014) s'intéresse aux rapports qu'entretiennent les poèmes en prose (et les vers libres) avec la modernité esthétique. Michel Murat (2012 : 47) définit le poème en prose comme « ré-élaboration stylistique d'un ensemble de genres ou formes discursives préexistants ». Il propose un modèle

pragmatique complexe pour « la phase de constitution » du genre « articulant plusieurs types de compétences » chez le lecteur (ibid., 46)[10].

La grande variété des textes que les critiques ou les poètes eux-mêmes ont appelés poèmes en prose, l'absence de limites nettes les isolant d'autres formes « voisines » (la « moralité », la nouvelle, la transposition d'art, le vers libre...)[11] rendent problématiques toutes tentatives de définition. Tout en reconnaissant que le poème en prose « nous déconcerte par son polymorphisme », Suzanne Bernard (1994 : 9) s'efforce néanmoins d'en déterminer les traits distinctifs. C'est ainsi qu'elle finit par relever trois critères, à savoir « l'unité », « la gratuité » et « la brièveté ». Ce sont ces trois critères qui seront discutés, complétés ou rejetés par les critiques qui suivent.

Les poèmes, qu'ils soient en prose ou en vers, doivent former une totalité close, fortement structurée et autonome. L'exigence de « l'unité textuelle » (Combe 1992 : 71), « l'unité formelle » (Vincent-Munnia 1996 : 91) ou « l'unité organique » (Bernard 1994 : 14) remonte à l'esthétique baudelairienne de la concision (inspirée d'Edgar Poe). Elle reflète également l'influence du structuralisme concevant l'œuvre poétique comme un système structuré. L'écriture fragmentaire et discontinue du XX^{e} siècle va à l'encontre de l'idée de totalité et d'achèvement qu'implique ce critère. Déjà les *Illuminations* de Rimbaud, poèmes en prose « anarchiques » selon Bernard (ibid., 444-465), produisent plutôt la sensation d'une ouverture et s'apparentent par là à des fragments (Guyaux 1985).

« Un poème ne se propose aucune fin en dehors de lui-même, pas plus narrative que démonstrative; s'il peut utiliser des éléments narratifs, descriptifs…, c'est à condition de les transcender et de les faire travailler dans un ensemble et à des fins uniquement poétiques. » – c'est ainsi que Suzanne Bernard (1994 : 15) explique la gratuité qu'elle présente comme l'un des critères définitoires du poème en prose. Elle y ajoute l'idée d'« intemporalité », en ce sens que « le poème ne progresse pas vers un but » (ibid.). Les critiques n'évoquent plus ce critère que pour le contester (Guyaux 1985 : 198, Sandras 1995 : 20). Nous pouvons y reconnaître l'idée mallarméenne de la « poésie pure » (reprise par Valéry, Breton et l'abbé Bremond). Cette idée, également discutée de nos jours, exclut de la poésie tout ce qui s'apparente au récit (c'est-à-dire le narratif, le descriptif et le

[10] Pour le domaine hongrois, citons les articles de Anna Szabó (1980) et de Enikő Sepsi (1997) sur le poème en prose.
[11] Voir sur ce sujet Sandras (1995 : 33-41).

didactique). Dominique Combe (1989, 1992) refuse le critère de la gratuité en parlant du « retour en force du récit dans tous les genres » (1992 : 73) et se réfère à Baudelaire et à Rimbaud dont plusieurs textes s'apparentent au conte et à la nouvelle. En effet, le poème en prose s'élabore comme « le recyclage de formes antérieures » (Murat 2012 : 50), par exemple « la description ou ekphrasis », « la fable, et plus précisément l'anecdote moralisante », « l'épigramme » et « la méditation » (ibid., 47).

L'exigence de la clôture du texte poétique, tout comme celle de sa gratuité, ne sont pas sans rappeler les notions linguistiques de l'intransitivité et de l'autotélicité. Il ne fait pas de doute que l'étude de la poésie au XX^{e} siècle doit beaucoup à l'influence des théories linguistiques sur le texte littéraire (Gouvard 2001 : 89-123). Les différentes approches ont en commun de mettre l'accent sur la spécificité du langage poétique, sur ses caractéristiques formelles. Le critère de l'intensité – évoqué d'habitude à propos du poème en prose (par exemple, Sandras 1995 : 20) – exprime l'exigence du travail particulier sur les divers plans de la matière langagière que l'on attend des genres poétiques en général. Il est évident que la recherche systématique des effets musicaux qui gouverne la plupart des poèmes en prose et des vers libres symbolistes (saturés souvent d'allitérations et d'assonances) n'est pas le propre de tous les textes. Nous pouvons citer l'exemple de Baudelaire dont l'écriture dans les *Petits poèmes en prose* est parfois « volontairement sèche » (Vadé 1996 : 14). L'attention portée à la construction du poème n'en est pas pour autant absente. Le prosaïsme de plusieurs poèmes en prose baudelairiens s'explique par leurs rapports avec les activités journalistiques du poète[12].

Dans ce qui suit, nous nous interrogeons sur la pertinence des critères (typographiques, « métriques », syntaxiques et thématiques) proposés en général par les critiques pour identifier le poème en prose et pour le différencier et du vers libre et du verset.

Critères typographiques

La définition la plus souvent donnée des nouveaux genres poétiques est une définition typographique (la dimension des textes, leur mise en page, la présence du blanc).

[12] Voir sur ce sujet Brix (2014 : 25-27).

« Dès lors qu'un texte de prose […] dépasse la longueur d'une ou, à la limite, quelques pages, il échappe à la poésie » (Combe 1992 : 156)[13]. Le critère de la brièveté, évoqué par tous les critiques du poème en prose, permet de différencier le poème en prose du récit poétique, mais ne suffit pas de le distinguer des autres genres brefs comme le fragment, l'épigramme ou la maxime.

En ce qui concerne la mise en page des poèmes en prose, ils peuvent être de présentation compacte ou de présentation aérée. Michel Murat (2002 : 304-305), étudiant les *Illuminations* de Rimbaud, établit quatre catégories : le « poème-bloc, constitué d'un seul paragraphe », « le poème alinéaire, découpé en paragraphes typographiques syntaxiquement autonomes […] et de dimensions variables », « la ballade en prose, découpée en *couplets* de dimensions régulières », et enfin « la transcription (traduction, pseudo-traduction, transposition) de poème versifié ».

Le « poème-bloc » est de dimension variable mais généralement inférieure à la page qu'il remplit sur sa largeur et dans sa hauteur. Pour ce type de poème en prose, nous pouvons accepter la déclaration de Henri Meschonnic (1982 : 596) : contrairement au vers libre et au verset, « le poème en prose ne travaille pas la visualité ». Il peut s'agir d'une anecdote, d'une fable, d'une description. (Exemples : Baudelaire : *Le Port,* Rimbaud : *Vies I, II, III* et Mallarmé : *La pipe*.)

Les paragraphes du « poème aliénaire » ne sont pas séparés par des blancs. (Exemples : Baudelaire : *Le Désespoir de la vieille*, enchaînement narratif, *Un Hémisphère dans une chevelure*, enchaînement par variation thématique).

Le troisième type (« la ballade en prose ») est dominant chez les premiers poètes en prose (dont Aloysius Bertrand, Xavier Forneret, Alphonse Rabbe). Séparant les « couplets » par des blancs typographiques et utilisant des refrains et/ou des parallélismes marqués, ils visent à créer une sorte de substitut de la poésie traditionnelle.

C'est le deuxième modèle qui est le plus intéressant pour notre propos. Dès que ses paragraphes s'abrègent, « le poème alinéaire » s'approche (visuellement) du verset, voire du vers libre.

En ce qui concerne la ponctuation des nouveaux genres poétiques, nous nous bornons à signaler quelques traits caractéristiques. La ponctuation des poèmes en prose observe le plus souvent les habitudes typographiques en vigueur dans la prose. Nous pouvons délimiter les

[13] Selon Vadé (1996 : 179) « la longueur du poème en prose ne saurait excéder plus de quelques pages ».

paragraphes par le passage à la ligne, le retrait à droite du début de la ligne suivante et par la majuscule à l'initiale.

Dans les poèmes en prose, c'est surtout l'emploi du tiret (chez Bertrand ou Rimbaud) qui attire l'attention des critiques. Michel Murat (2002 : 343-356) consacre une dizaine de pages à la « poétique du tiret » dans les *Illuminations*. Conventionnellement, c'est le tiret qui marque les frontières de vers dans les (pseudo) traductions. Les paragraphes segmentés par le tiret des *Illuminations* ne manquent pas d'évoquer cette pratique. La ponctuation bien particulière de Max Jacob dans son *Cornet à dés* est également à signaler. C'est surtout l'emploi abondant des deux points qui peut surprendre.

La définition du vers (*versus*) est liée étymologiquement à l'idée de retour régulier, de répétition identique. A l'écrit, la disposition du blanc en fin de ligne permet de différencier le vers et la prose. La possibilité de l'enjambement (due à la présence du blanc) est un trait commun des vers libres et des versets. André Gide va jusqu'à déclarer non sans ironie que « la poésie consiste à passer à la ligne avant la fin de la phrase »[14]. C'est l'absence de l'enjambement qui explique – selon Backès (1997 : 140) – que nous refusons le statut de vers libre au poème en prose rimbaldien « Veillées I » (*Illuminations*, Rimbaud 1972 : 138-139)[15].

> C'est le repos éclairé, ni fièvre, ni langueur, sur le lit ou sur le pré.
>
> C'est l'ami ni ardent ni faible. L'ami.
>
> C'est l'aimée ni tourmentante ni tourmentée. L'aimée.
>
> L'air et le monde point cherchés. La vie.
>
> − Était-ce donc ceci ?
>
> − Et le rêve fraîchit.

L'alinéa enjambé du premier poème du recueil (« Après le Déluge ») – le premier, paraît-il, dans l'histoire du genre – prend de ce point de vue

[14] « Interviews imaginaires », parues dans *Le Figaro*, en 1941-1942, cité par Joubert (2003: 6).
[15] Il est à noter que *Veillées I* (tout comme *Départ* et *Enfance III*) est considéré comme un vers libre par Bobillot (2004: 157).

pour Murat (2002 : 312) « la valeur d'un geste théorique ». « L'innovation de Rimbaud est d'une grande portée : elle ouvre en effet la voie au vers libre […]. » – poursuit-il un peu plus bas (ibid.).

> Aussitôt que l'idée du Déluge se fut rassise,
> Un lièvre s'arrêta dans les sainfoins et les clochettes
> mouvantes et dit sa prière à l'arc-en-ciel à travers la toile de
> l'araignée (Rimbaud 1972 : 121).

Ce trait distinctif lié au rôle déterminant du blanc perd de son importance dans le poème en prose du XX^{e} siècle exploitant largement – à la suite de Mallarmé (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*) – les effets des jeux typographiques. Dans plusieurs poèmes d'André du Bouchet, de Michel Deguy ou de Jacques Roubaud, les « blancs » sont insérés dans des endroits inattendus (à l'intérieur des lignes), il devient donc difficile de savoir s'il s'agit de vers libres ou de poèmes en prose.

Critères « métriques »

La problématique des nouveaux genres poétiques oblige à poser la question controversée de la « survie » de la tradition métrique dans la poésie moderne. Les poèmes en prose, vers libres et versets ont en commun d'accepter des « mètres virtuels, identifiables hors de tout contexte métrique » (Murat 2002 : 457). Les alexandrins binaires (6-6), surtout s'ils se suivent, y sont clairement perceptibles.

Une notation numérique simple (proposée par Jean Mazaleyrat 1974), indiquant le nombre des groupes accentuels et le nombre des syllabes que ces groupes comportent, permet de voir si un vers libre ou un verset présente des proportions récurrentes. Elle est applicable aux poèmes en prose aussi. Par exemple nous repérons sans difficulté la répétition des groupes de trois syllabes – « modules », avec l'expression de Murat (2002 : 434) – dans « Départ » (*Illuminations*), ou bien nous reconnaissons l'identité des phrases initiale et finale (des octosyllabes) dans « Aube ».

> Départ
> Assez vu. La vision s'est rencontrée à tous les airs.
> Assez eu. Rumeurs des villes, le soir, et au soleil, et
> toujours.
> Assez connu. Les arrêts de la vie. − Ô Rumeurs et Visions !
> Départ dans l'affection et le bruit neufs !
> (Rimbaud 1972 : 129)

La perception de cette récurrence est souvent facilitée par des répétitions et parallélismes.

Critères syntaxiques

Les poètes de la fin du XIX[e] et du début du XX[e] siècle se libèrent – à la suite de Rimbaud et de Mallarmé – des structures d'un langage logique et discursif. Leurs recherches sur la syntaxe attirent l'attention des critiques sur le langage poétique. Les analyses linguistiques consacrées à la « grammaire de la poésie » (Jakobson) en témoignent. Il est habituel de voir dans l'écriture discontinue ou fragmentaire un signe d'appartenance à la poésie moderne. Elle a la même fonction que la métrique défaite. Il s'agit de contester tout ce qui est figé.

Nous nous bornons à mentionner quelques procédés typiques des poèmes en prose. Le recours aux longues énumérations, coordonnées ou simplement juxtaposées est considéré comme l'une des caractéristiques principales de la modernité poétique. La linéarité des phrases peut être brisée par divers autres moyens. Murat (2002 : 383) étudie par exemple dans les *Illuminations* de Rimbaud « des décalages de structures : les interventions sur l'ordre des mots qui tendent à autonomiser un segment : circonstant isolé en tête de phrase, apposition décalée ». Les propositions incises imposent également un arrêt, elles désassemblent les constituants de la phrase. L'influence de la langue orale que beaucoup de poètes – du romantisme au symbolisme et à la décadence, et jusqu'à nos jours – se soucient d'imiter mériterait d'être plus largement reconnue. Le recours aux procédés lexicaux et syntaxiques, propres à la langue parlée relève souvent de la provocation esthétique. Il est un moyen privilégié de la mise à distance.

Malgré un certain relâchement de la syntaxe, l'enchaînement des poèmes en prose est en général assuré par des répétitions et des parallélismes. Alors que ces phénomènes formels ont été laissés de côté par l'étude traditionnelle de la versification, leur présence est considérée de nos jours comme un indice primordial du caractère poétique des textes. Le mode d'enchaînement répétitif participant aux effets de rythme et à l'organisation structurelle des poèmes s'oppose à la linéarité du discours prosaïque. Dans le cas des anaphores par exemple, nous avons un même départ rythmique pour les unités typographiques consécutives. Étant donné que les paragraphes des poèmes en prose peuvent avoir des dimensions très variables, l'importance des éléments se trouvant en position initiale s'accroît considérablement. Murat (2002 : 327) cite en tant que « poèmes anaphoriques » des *Illuminations* « Enfance III », « Solde » ou

« Dévotion ». C'est également en prenant appui sur les anaphores que les premiers poèmes en prose (ceux de Bertrand par exemple) progressent.

Critères thématiques

Le choix de tel ou tel genre traditionnel (celui de l'épopée par exemple) implique en général un certain type de contenu. Dans le cas des genres nouveaux, il n'existe pas de rapport aussi étroit entre les choix thématiques et formels. Néanmoins, il est possible de repérer certains thèmes qui reviennent constamment dans la poésie moderne.

Nous pouvons dire d'une manière générale que les poètes en prose sont des « peintres de la vie moderne » (Baudelaire). Suivant la division de l'anthologie thématique de Yves Vadé (1996 : 213-328), les « territoires privilégiés » du poème en prose seraient : « la grande ville, le grand large, le jeu des mots, la nature dans tous ses états, l'autre côté du miroir, l'expérience intérieure ».

Michel Sandras (1995 : 125-143) évoque, lui aussi, parmi les « motifs, thèmes et tonalités » du poème en prose le paysage urbain, mais préfère insister sur « l'opposition ou la tension entre le poétique et le prosaïque ». Suzanne Bernard (1994 : 434) parle de « l'union des contraires », Todorov (1978a : 120) d'une « thématique de la dualité ». Ce conflit des codes n'est pas le propre de tous les poèmes en prose, mais peut se manifester dans les vers libres (ceux de Laforgue par exemple), voire dans des vers de facture métrique traditionnelle (ceux de Baudelaire).

1.1.1. Le poème en prose symboliste (Kahn, Laforgue)

Les essais de Gustave Kahn (1859-1936), « écrivain symboliste et critique d'art »,[16] dans le genre du poème en prose ne sont que rarement mentionnés par ses commentateurs, et seulement en marge de ses poèmes en vers. Nous devons reconnaître que la plupart des critiques restent plutôt réservés concernant la valeur esthétique de ces poèmes. « Mais ni la

[16] C'est sous ce titre que le Musée d'art et d'histoire du Judaïsme lui a consacré une exposition en 2006. Le Musée a donné également lieu à un colloque international et interdisciplinaire, organisé par Françoise Lucbert et Richard Shryock, afin de faire connaître l'activité littéraire et artistique de Kahn, ainsi que son engagement politique et social.
L'édition critique des *Palais nomades* de Kahn, établie par Henri Scepi, est sous préparation.

multiplication des adjectifs, ni les jeux d'assonances ou d'allitérations […], ni les néologismes ou les innovations syntaxiques, et encore moins l'abus de l'abstraction […] ne parviennent à communiquer à ces textes une véritable charge poétique » (Vadé 1996 : 75).

Son premier recueil poétique, *Les Palais nomades* (1887), contient huit poèmes en prose, placés chacun au début des sections[17]. La présence de ces poèmes en prose dans un recueil de poèmes réguliers, de vers libérés et de vers libres a certainement pour fonction d'illustrer les étapes de l'évolution poétique du poète. Voyant dans le vers libre « l'aboutissement nécessaire du poème en prose », Kahn (1897 : 37) renonce dans la suite à la pratique de ce dernier. Il n'était pas le seul à penser que le poème en prose, « une forme de transition », était « destinée à disparaître après la naissance du vers libre » (Bernard 1994 : 771), opinion facile à démentir, toute l'histoire du genre au XX^{e} siècle peut servir d'argument.

Résumant « les thèmes et la tonalité » (Ireson 1962 : 49) de chaque section, les poèmes (de 9 à 30 lignes) suivent le modèle musical, établi et pratiqué par les symbolistes comme Stuart Merrill, Henri de Régnier, Saint-Pol-Roux, entre autres. Les phrases se laissent souvent diviser en groupes (mesures ou cellules) qui rappellent des mètres traditionnels. Donnons un exemple : « A l'instant de vie lumineux, » (8) « à l'erreur cherchée et chérie, » (8) « carrefour des voix de la vie » (8). La perception de l'identité de ces groupes (tirés du poème *Lieds*) est facilitée par la rime interne (chérie :: vie).

Kahn a beaucoup travaillé à rendre musicaux ses textes qui sont souvent saturés d'allitérations et d'assonances. Des segments entiers sont repris à l'identique ou avec de légères variations. Le recours aux leitmotifs et aux diverses formes de rappels est d'ailleurs une caractéristique générale du poème en prose symboliste. Mais chez Kahn, la complexité des textes domine souvent au détriment de leur musicalité. L'arrangement savant des éléments qui entrent dans le système itératif n'y produit en général qu'un effet ornemental, purement rhétorique.

La différence fondamentale existant entre la pratique vers-libriste de Kahn et celle de Jules Laforgue se manifeste déjà dans leurs poèmes en prose : recherche systématique des effets musicaux chez Kahn, contraste poétique / prosaïque chez Laforgue.

Les Fiancés de Noël (1880) et *Tristesse de réverbères* (1881) de Laforgue figurent dans la thèse de Suzanne Bernard (Bernard 1994 : 368-

[17] Le recueil *Premiers poèmes* (1897), auquel renvoient nos références, reprend les *Palais nomades* dix ans après leur première parution, et les fait suivre par les *Chansons d'amant* (première publication: 1891) et le *Domaine de Fée* (première publication: 1895).

371). Elle mentionne encore du poète trois autres textes : la *Grande Complainte de la ville de Paris* (1884), *L'Aquarium* (1886) et *Bobo* (1886). L'anthologie de Luc Decaunes (1984 : 103-105) reproduit quatre courts morceaux venant des *Mélanges posthumes* de Laforgue (*Tête vide*, *Crépuscule de mi-juillet, huit heures*, *Fiacres de nuit d'automne*, *Enfants*). Suzanne Bernard reste plutôt réservée concernant la valeur esthétique de ces poèmes en prose. En revanche, dans l'ouvrage de Sandras (1995 : 74) son nom figure, à côté de ceux de Huysmans et de Rimbaud, parmi « les grands écrivains de poèmes en prose »[18].

Les poèmes en prose laforguiens sont structurés par des effets de parallélisme, même si les phrases sont souvent elliptiques, surtout la suppression du verbe est fréquente. Les paragraphes de *Tristesse de réverbère* (Laforgue 1986 : 246) deviennent de plus en plus courts, les descriptions cèdent la place à des notations brèves, juxtaposées sans conjonction : « Un pas lointain qui se perd. Un fiacre somnolent. Un ivrogne qui fait des monologues. Un autre fiacre avec ses deux gros yeux verts ou rouges. Deux sergents de ville se promenant au pas, muets ». Ce style de « notations » – écriture « impressionniste » (Bernard 1994 : 368, 369) – sera la caractéristique la plus spectaculaire de la *Grande Complainte de la ville de Paris* (ayant pour sous-titre *Prose blanche*). Ses six paragraphes à peu près égaux sont bien structurés : les termes initiaux et finals sont identiques ou pareils. Par exemple, « Bonne gens qui m'écoutez » du début a comme écho à la fin du premier paragraphe : « De l'argent, bonne gens! » Laforgue s'inspire du « style de la réclame » – comme le remarque Bernard (1994 : 369). Le prosaïsme des propos a pour contraste l'insertion des vers conformes aux règles de versification : par exemple la phrase : « Fournisseurs brevetés d'un tas de majestés » rappelle un alexandrin (6-6) avec rime interne. L'opposition poétique / prosaïque se retrouve dans *l'Aquarium* aussi. La première phrase : « Connais-tu le pays où fleurit le silence? » pourrait être le premier alexandrin d'un sonnet de Baudelaire par exemple, mais la suite (« C'est un franc d'entrée. ») nous ramène à la réalité prosaïque.

1.1.2. Rimbaud, Valéry : le poème en prose comme fragment

La publication de ses *Cahiers,* tout en révélant un Valéry-poète en prose, permet de mieux définir l'influence de Rimbaud sur Valéry,

[18] La citation exacte : « [...] les grands écrivains de poèmes en prose, Huysmans, Laforgue, sans parler de Rimbaud, n'ont que faire du modèle musical ».

influence jusqu'alors niée par les critiques, ou du moins considérée comme négligeable.

Valéry considère Mallarmé et Rimbaud comme ses maîtres de jeunesse, des novateurs qui l'ont découragé par tout ce qu'ils ont dit avant lui, l'ont « désespéré, l'un [Mallarmé] par la perfection, l'autre [Rimbaud] par l'intensité » (Cité par Robinson-Valéry 1979 : 47). Dans une lettre adressée à Jean-Marie Carré, l'auteur de *La Vie aventureuse de J.-A. Rimbaud*, Valéry écrit : « Voici un peu plus de cinquante ans, quand j'ai subi le choc des *Illuminations*, j'ai essayé de m'expliquer le système, […]. Il me souvient d'avoir résumé ces observations – et, en somme, mes défenses – par ces termes : Rimbaud a inventé ou découvert la puissance de *l'incohérence harmonique* » (ibid., 37). Nous voyons que la connaissance de l'œuvre rimbaldienne est vécue par Valéry comme un « choc » et comme une menace, déclenchant une sorte de réaction de défense. Il en résulte de sa part la volonté de réussir, ou, du moins, de faire autrement que ces modèles, ce qui explique, en partie, que malgré plusieurs ressemblances importantes, formelles et thématiques, entre les *Illuminations* de Rimbaud et les *Petits poèmes abstraits* de Valéry (1992),[19] il y a autant de différences essentielles qui les distinguent.

Les titres : *Illuminations* et *Petits poèmes abstraits* sont déjà très révélateurs. Dans le substantif « illumination » nous pouvons reconnaître le côté visionnaire de la poésie rimbaldienne, cet état de « Rêve intense et rapide » (Rimbaud 1972 : 139),[20] caractérisé par une sorte de fulguration et d'instantanéité. Cela n'exclut pas l'autre interprétation courante du terme : *enluminure*, *gravure colorée* qui s'appuie principalement sur la déclaration de Verlaine et sur les références picturales manifestes de l'œuvre. Dans le titre *Petits poèmes abstraits* le mot *abstrait* insiste sur la possibilité de traiter poétiquement d'éléments potentiellement abstraits, dont il résulterait une œuvre à la fois abstraite et poétique, correspondant aux deux pôles du caractère valéryen : « Je marche dans mon incohérence propre, - abstraite et amoureuse et triste et irritée et extralucide et enflammée parfois » (V, 38).

Rimbaud, recherchant dans sa pratique d'écriture toutes les formes de rupture possibles, a plutôt tendance à maintenir la tension et souvent à l'exacerber. Valéry s'efforce toujours d'atteindre une synthèse, d'arriver à une vision du monde unifiée, de produire un sentiment de cohérence. « Il s'agit de restituer le tout » (V, 31), écrit-il, « mettre ensemble tout ce que nous savons » (V, 12), « [diviser] le désordre que présente l'espace et que

[19] Dans la suite, on se réfère à ce recueil par la majuscule V, suivie du numéro de la page.
[20] Dans la suite, on se réfère à ce recueil par la majuscule R, suivie du numéro de la page.

développe le temps, pour en tirer les puretés qui te fassent ton monde propre, […] substituant à l'espace l'ordre et au temps une éternité » (V, 62).

Les deux poètes ont vu dans le genre du poème en prose une nouvelle expérience d'écriture. Les *Illuminations*, écrites probablement entre 1872 et 1875, sont publiées en 1886. Le premier texte du dossier *Poèmes et Petits poèmes abstraits* date de 1894, le dernier de 1944. Bien sûr, le corpus des poèmes en prose valéryen ne se limite pas à cet ensemble de textes (qui n'est d'ailleurs que l'une des trente rubriques des *Cahiers* et par rapport aux autres, de dimension réduite).

Il est significatif que Rimbaud, tout comme Valéry ont désigné leurs textes du nom de *fragment.* L'étymologie du mot évoque l'idée de la coupure, de la séparation. Appelé fragment, le poème en prose se présente comme inachevé. A la fin de chaque texte des *Illuminations* se produit un effet d'ouverture, ou plutôt non-clôture. *Vies I* par exemple se termine par une interrogation : « Qu'est mon néant, auprès de la stupeur qui vous attend ? » (R, 128), *Départ* par une exclamation : « Départ dans l'affection et le bruit neufs » (R, 129), dans *Matinée d'ivresse* le soulignement du dernier mot marque l'insistance : « Voici le temps des *Assassins* » (R, 131), et dans *Les Ponts* la dernière phrase efface tout ce que le poème décrivait : « - Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie » (R, 134). Chez Valéry, nous retrouvons les mêmes procédés contribuant à évoquer le sentiment d'inachèvement, de coupure, renforcé par l'apparition de phrases laissées en suspens. Par exemple : « - Il est temps que vienne le jour, avec son épée qui divise l'esprit de l'âme et découpe *aujourd'hui* dans » (V, 48). Comme l'a très bien montré Jean-Louis Galay (1977 : 337) dans son article consacré aux problèmes de l'oeuvre fragmentale « de telles productions ne peuvent correspondre qu'à un *état naissant*, *embryonnaire* ou *provisoire* de la formulation de la pensée ».

Dans son commentaire des *Illuminations*, noté en face de la page 1 de son propre exemplaire, Valéry insiste sur « le désordre naturel des impressions premières réelles (qui se négligent automatiquement en général) » (cité par Robinson-Valéry 1979 : 34) donnant naissance aux poèmes en prose de Rimbaud. Dans des ensembles de textes fragmentaires, les poèmes sont en principe autonomes, ils ne communiquent pas entre eux. La tentative de Rimbaud de constituer un recueil cohérent ne va pas au-delà du regroupement de quelques pièces, placées sous un seul titre et numérotées (*Enfance I-V*, *Vies I-III*, *Veillées I-III*). Dans les *Petits poèmes abstraits*, nous nous apercevons parfois d'une continuité thématique et stylistique entre des textes qui se suivent : « le vent arrache des lambeaux gros comme un chat [de la barrière d'écume] » (V, 27) et « Le vent chasse

des chats, et des moutons nés de cette matière » (V, 28). Mais l'identité du thème et la reprise de la même image sont certainement dues au fait que dans ce cas la succession chronologique du surgissement des pensées n'était pas interrompue par l'arrangement effectué après coup.

Les textes des *Illuminations* et des *Petits poèmes abstraits* ont le trait commun d'être tous relativement brefs (la brièveté est d'ailleurs l'un des critères et du poème en prose et du fragment). La diversité de la longueur (d'une seule ligne chez Valéry, ou de quelques lignes chez Rimbaud jusqu'à une cinquantaine (*Villes (L'acropole…*) et *Poème. Je suis l'idée maîtresse*)) reste quand même très grande renforçant leur dispersion.

Le fait même que la plupart de ces poèmes portent des titres témoigne de leur autonomie. Il est à noter que les titres chez les deux poètes montrent une certaine uniformité : le plus souvent, nous avons un substantif sans article, p. ex. *Aube*, *Départ*. (Nous citons justement ces deux exemples parmi tant d'autres, parce que nous les retrouvons non seulement chez Rimbaud, mais chez Valéry aussi (V, 38, 43).

Le moment d'écriture des *Cahiers* est l'aube, l'heure valéryenne par excellence, dont la célébration constitue la plus grande classe thématique des *Poèmes et Petits poèmes abstraits*[21]. Dans les *Illuminations*, outre le poème portant ce titre, le mot apparaît dès la première ligne de plusieurs textes, faisant coïncider, de cette façon, le commencement du poème avec le re-commencement du monde[22]. Mais l'aube ne peut pas durer, elle change inévitablement en jour. Ce passage est subi par Valéry (tout comme par Rimbaud) en tant qu'une chute d'un état parfait. L'aube cédant la place « au plein jour » (V, 29), il faut tout recommencer, se lancer dans la vie quotidienne.

> Ah! Retarder d'être moi – Pourquoi, ce matin, me choisirais-je? – Si je laissais mon nom, mes maux, mes chaînes, mes vérités, comme rêves de la nuit? » (V, 20)

Valéry éprouve une certaine « tristesse de reprendre son être / un corps / plus vieux d'un jour, l'espoir, la simplicité du vivre, la promesse et la vanité de la promesse […] » (V, 30). Cette « peur d'entrer dans le jour » (V, 31), nous ne la trouvons pas encore chez Rimbaud.

---

[21] Ursula Franklin (1979 : 36), parle de poèmes narratifs, descriptifs et de ceux célébrant un état d'esprit, ou, suivant les rapprochements thématiques, de poèmes du matin, de la mer, de la ville, de l'enfance, d'angoisse…etc.

[22] Les textes : *Royauté*, *Ouvriers*, *Ornières*, *Promontoire* s'ouvrent par ces indications temporelles : « Un beau matin » (R, 129), « O cette chaude matinée de février » (R, 133), « A droite l'aube d'été » (R, 135) et « L'aube d'or » (R, 148).

Le « plein jour » signifie pour Valéry la réapparition et le renforcement des difficultés d'expression. Il parle fréquemment de l'existence des choses qui « échapp[ent] aux mouvements de [son] intelligence » (V, 14). Il se demande : « Comment *rendre* cette immobilité ? » (V, 54), il avoue : « je ne sais l'exprimer » (V, 43), ou « *je ne sais comment l'exprimer – le nez tâtonne* et tapote à travers les souvenirs et les mots cherchant la voix, l'expression, l'image *exacte* – » (V, 40).

Rimbaud ressent la même difficulté quand il écrit par exemple qu'il est « Impossible d'exprimer le jour mat produit par ce ciel immuablement gris » (*Villes, L'acropole…,* 137), ou bien quand il ne trouve pas d'autre moyen pour décrire le « Génie » que de recourir à la négation, à l'emploi des adjectifs privatifs : « Un Génie apparut, d'une beauté ineffable, inavouable même […]. De sa physionomie […] ressortait la promesse […] d'un bonheur indicible, insupportable même ! » (*Conte*, 125). Un peu plus bas il parle d'une « voix impossible » (*Phrases*, 132), « des parties inexplicables [du haut quartier] » (*Villes*, 137), « des clartés impassibles » (*Fairy*, 146).

Rimbaud, « [voulant] voir la vérité » (*Conte*, 125), a cherché à découvrir une réalité encore inconnue. « Hourra pour l'oeuvre inouïe » – s'écrit-il dans *Matinée d'ivresse* (R, 130). Sa jeunesse – « Jeunesse de cet être-ci, moi! » – lui donne le sentiment d'être « Démon, dieu », de pouvoir s'élancer « plus haut que toutes joies et gloires! » (*Angoisse*, 143). Il s'engage à « [reprendre] l'étude » (*Jeunesse I, Dimanche*, 147), à « [se mettre] à ce travail » (*Jeunesse IV*, 148). Mais « les ambitions [sont] continuellement écrasées » (*Angoisse*, 143) et « la honte de notre inhabilité fatale » (ibid.) succède à l'élan de confiance et d'impétuosité. Des expressions comme : « sans parents, ni cour », « des vagues sans vaisseaux », « l'enfant abandonné » dans *Enfance* (122-125) et celles rappelant les « misérables incidents de [son] enfance, [ses] désespoirs d'été » dans *Ouvriers* (R, 133) introduisent le sentiment aigu de solitude, d'abandon. La phrase : « Il y a enfin, quand l'on a faim et soif, quelqu'un qui vous chasse » (*Enfance III*, 123) traduit bien son amertume. Même quand il parle de « labeur comblé » (*Jeunesse II*, *Sonnet*, 147) ou bien lorsqu'il affirme qu'« [il a] accompli [son] immense oeuvre […]. Il ne faut plus songer à cela. » (*Vies III*, 129), il laisse entendre qu'il a pris conscience de l'impossibilité, voire de l'inutilité de sa recherche. Le poème *Départ* (R, 129), par son style réduit à l'essentiel, par sa concision exprime son impuissance de poursuivre l'ancienne voie.

La volonté démiurgique de *créer*, par l'acte de la poésie, un univers *neuf* (Bernard 1994 : 186) et la volonté de « trouver le lieu et la formule » (*Vagabonds*, R, 137) conduisent Rimbaud finalement « à ce point extrême,

paroxystique de l'irritation volontaire du langage ». Après cela, il ne lui reste « que faire ce qu'il a fait – fuir » (Valéry, cité par Robinson-Valéry 1979 : 50).

L'angoisse – ou le « vil désespoir » (*Phrases*, R, 132), « l'atroce scepticisme » (*Vies II*, R, 128) – rimbaldienne résulte essentiellement de la prise de conscience de l'aspect mystérieux du monde qui l'entoure et de son impuissance à le pénétrer. En fonction du changement de la mentalité, l'angoisse valéryenne sera nécessairement différente de celle de Rimbaud. Elle se nourrira d'événements historiques tragiques et de crises affectives personnelles. Les souffrances et les bouleversements causés par l'amour déchirant de Valéry pour Catherine Pozzi sont décrits le plus souvent sous forme de prière (*Psaume*, 46). Mais dans la grande majorité des cas, l'angoisse valéryenne n'a pas d'origine repérable. Il s'agit beaucoup plus d'une « tristesse énorme d'exister » (V, 53), de « la sensation panique d'Être » (V, 63). Ce sentiment de mal-être est relié à la « Peur », peur du rien, peur « absolue », absurde, sans raison, « sans objet » (Bourjea 1994 : 14).

Quelquefois, la vue des réalités connues lui cause un grand étonnement. Cette reconnaissance inattendue le rend stupéfié et émerveillé en même temps : « J'ai *rencontré* Notre-Dame – Je veux dire qu'elle m'est apparue tout à coup (comme je passais sur le quai) en objet inconnu – sans rapports antérieurs avec moi - / C'était véritablement la voir, - on non ? - … » (V, 55).

Il se découvre être étranger non seulement au monde étrange, mais à soi-même aussi. Son « Moi » : « Tout et rien – Substance unique et accident » (V, 41) à la fois, en cherchant son authenticité ne peut être que « bouleversé par [ses] découvertes ».

> Ma vie était comme une maison que je connaissais dans ses moindres parties. […] Un jour, j'ai touché par hasard je ne sais quel ressort et voici qu'une porte secrète s'est ouverte. Je suis entré dans des appartements étranges et infinis. […] Je sentais en me mouvant dans ces chambres inconnues et si mystérieuses qu'elles étaient la vraie demeure de mon âme (V, 36).

Il n'est pas possible de nommer clairement l'étrangeté qui hante l'être (Bourjea 1986 : 46), même les mots deviennent étranges. Mais Valéry ne cessera jamais de manifester sa volonté d'apaiser, de contrôler, autant que possible, l'angoisse. « Je me sens d'une solitude à crier – et à écrire » (V, 39).

1.1.3. Jules Supervielle : le poème en prose et le conte

Jules Supervielle (1884-1960) s'est essayé à tous les genres littéraires : il a écrit des romans (*L'Homme de la Pampa*, 1923; *Le voleur d'enfants*, 1926; *Le Survivant*, 1928; *Le Jeune Homme du dimanche et des autres jours*, 1955), des contes (*L'enfant de la haute mer*, 1931; *L'Arche de Noé*, 1938; *Premiers pas de l'univers*, 1951), des pièces de théâtre (*La Belle au Bois*, 1932; *Bolivar*, *La Première Famille*, 1936; *Robinson*, *Shéhérézade*, 1949; *Les Suites d'une course*, 1959). « Romancier, conteur, dramaturge, Supervielle est toujours poète » (Étiemble 1960 : 65). C'est son œuvre poétique (une quinzaine de recueils) qui reste son domaine de prédilection et qui lui a conféré la célébrité.

A la lecture, l'unité thématique de son œuvre s'avère profonde. Il reprend et développe ses thèmes favoris. « Les caractères de ma poésie se retrouvent à travers tous mes livres, confie-t-il à Étiemble, les thèmes principaux s'enlacent, des lianes relient les livres les uns aux autres » (ibid., 41). Il transpose parfois au théâtre les thèmes de sa poésie (p. ex. *La Belle au Bois Dormant*, poème du recueil de *Gravitations* devient *La Belle au Bois*, pièce de théâtre). Il essaie de les rendre plus clairs pour les mettre à la portée d'un public plus large. Plusieurs contes étaient d'abord des poèmes, comme *Le village sur les flots*, poème dont les motifs seront développés dans le conte de *L'enfant de la haute mer*, ou bien *Le survivant*, poème, que nous retrouvons dans le conte de *l'Inconnue de la Seine*. C'est surtout dans les années 1930 qu'il écrit beaucoup de pièces de théâtre et de contes. L'influence des créations dramatiques et narratives est sensible dans ses œuvres poétiques aussi. Les « Fables » de son recueil *La Fable du monde* (1938) en est le meilleur exemple. Bien que « la poésie à partir de Mallarmé tend à être perçue comme incompatible avec le récit » (Combe 1992 : 71), il est légitime de parler, comme le fait Dominique Combe (ibid., 73) de la « poésie narrative chez Supervielle, Cendrars ou Saint-John Perse ».

Supervielle s'interroge à plusieurs reprises sur les rapports qu'entretiennent dans sa propre pratique le conte et le poème. En 1946, dans ses « Éléments d'une poétique », il insiste sur l'importance de l'image : « Quand il n'y a qu'une image d'un bout à l'autre, on obtient une sorte de mythe qui se dégage du poème et a sa vie propre. Alors le poème se rapproche du conte, il en a le déroulement » (Supervielle 1946 : 31). Dans son essai *En songeant à un art poétique* (1951) il écrit :

> La logique du conteur surveille la rêverie divagante du poète. La cohésion de tout le poème loin d'en détruire la magie en consolide les assises. Et quand je dis que le conteur surveille en moi le poète je ne perds pas de vue, bien sûr, les différences entre les genres littéraires. Le conte va directement d'un point à un autre alors que le poème, tel que je le conçois généralement, avance en cercles concentriques (1996 : 562).

Le poème en prose, en tant que poème bref, formant une totalité close et autonome, est très peu représenté dans l'œuvre de Supervielle. C'est lui-même qui le définit ainsi en disant que le poème en prose « est une île, les ponts sont coupés, c'est un tout isolé » (Étiemble 1960 : 223). « Ma dernière métamorphose » (Supervielle 1996 : 644-645), « Chercher sa pensée » (ibid., 652-654) ou les six textes concis de la suite « Pour avoir demandé à vivre » (643) correspondent à cette définition. A titre d'exemple, nous citons « Vertige », (ibid., 217) publié dans le recueil *Gravitations* (1925).

> Vertige
> Le granit et la verdure se disputent le paysage. Deux pins au fond du ravin s'imaginent l'avoir fixé. Mais la pierre s'arrache du sol dans un tonnerre géologique.
> Joie rocheuse tu t'élances de toutes parts, escaladant jusqu'à la raison du voyageur. Il craint pour l'équilibre de son intime paysage qui fait roche de toutes parts. Il ferme les yeux jusqu'au sang, son sang qui vient du fond des âges et prend sa source dans les pierres.

Le paysage vu par le poète-voyageur où le minéral (« le granit », « la pierre ») lutte contre le végétal (« la verdure », « les pins ») fait naître un paysage mental. Les frontières entre les mondes extérieur et intérieur disparaissent, la « joie rocheuse » donne naissance au vertige. Comme il explique dans son « En songeant à un art poétique » (Supervielle 1996 : 559) : « quand je vais dans la campagne le paysage me devient presque tout de suite intérieur par je ne sais quel glissement du dehors vers le dedans, j'avance comme dans mon propre monde mental ».

Outre les poèmes en prose proprement dits, nous devons prendre en considération les contes du poète aussi parce qu'il les considère comme des genres hybrides à la frontière du poème en prose. Comme il écrit dans une lettre adressée à Étiemble (1969 : 79) : « Certains de mes textes sont

entre le conte et le poème en prose ». Le conte supervillien peut se rapprocher de la prose poétique également, comme le montre Sophie Fischbach (2013) à travers l'étude du dossier génétique du conte « Les B.B.V ». La genèse de ce conte paru en 1949 révèle « un travail sur les sonorités et sur le rythme » (Fischbach 2013). Selon Michel Sandras (1995 : 35) ce sont justement « les opérations par lesquelles un récit va tourner au poème en prose : exploitation des formes de similitude, insistance sur le signifiant aux dépens du signe, construction temporelle non évolutive ».

Le conte le plus célèbre de Supervielle, « L'Enfant de la haute mer » paraît en 1931 (dans le recueil de contes du même titre). Le thème principal du conte (celui du village sous-marin) est tiré du poème, « Le village sur les flots » (*Gravitations*). Il s'agit d'un poème composé de neuf quatrains d'octosyllabes rimés, présentant ou esquissant plutôt avec quelques traits rapides, un « village / Naufragé », « Village sans rues ni clocher », « village-sirène », « village sans tombeaux ». Le mot « village » revient dans presque toutes les strophes. Son habitant, « un écolier », « Un enfant de l'éternité », n'est que vaguement évoqué dans le poème. Il deviendra une petite fille dans le conte, une « enfant de la haute mer ». Comme la clausule du conte nous apprend, elle est le double imaginé d'une petite fille, morte à l'âge de douze ans.

La longueur du conte permet à Supervielle de décrire avec beaucoup de détails le village maritime et la vie quotidienne de la petite fille. L'irréel y est évoqué comme évident, presque ordinaire. Il n'y a ni intrigue, ni évolution, ni changement possible. Tout recommence éternellement. Supervielle y crée un univers hors du monde et hors du temps. Il donne naissance « à un être doué de toute la sensibilité humaine et qui ne peut pas vivre ni mourir, ni aimer, et souffre pourtant comme s'il vivait, aimait et se trouvait toujours sur le point de mourir, un être absolument déshérité dans les solitudes aquatiques » (Supervielle 1931 : 22). Ce récit fantastique ou récit allégorique ne suit donc pas une logique linéaire, mais reprend l'image du poème « Le village sur les flots » pour la développer, l'approfondir. Ni poème en prose, ni « véritable » conte,[23] « L'enfant de la haute mer » se situe au croisement des genres.

[23] Supervielle en est bien conscient : « En réalité j'ai peu de véritables contes » (Étiemble 1969 : 79).

1.2. Le vers libre*

L'apparition du vers libre dans la poésie française à la fin du XIX^e^ siècle signifie le passage d'un système métrique prévisible à un système imprévisible. Nous proposons de placer les principales théories du vers libre (Kahn, Roubaud, Murat) et les pratiques observées dans une perspective historique, pour montrer les enjeux esthétiques, sociologiques et politiques de cette transformation. Après avoir évoqué les débats passionnels que l'émergence du vers libre a soulevés, ce chapitre abordera les rapports entre la modernisation de la société et la « crise de vers » à travers les prises de position de Rimbaud, Verlaine et Mallarmé. Pour finir, nous illustrons l'indétermination prosodique du vers libre par l'exemple d'Apollinaire.

Les règles de la versification française, mises en place pour la plupart dès la fin du XVI^e^ siècle, deviennent une norme communément admise avec l'affermissement de l'esthétique classique. Pendant trois siècles, les traités de versification donnent des listes de prescriptions et de proscriptions. Ils établissent les principes du décompte syllabique, puis exposent les différents types de vers et de strophes, ainsi que les formes fixes. Ils ne se contentent pas de décrire comment fonctionne le système, ils veulent imposer – en définissant les règles à respecter – comment il doit fonctionner.

Cette métrique fortement codée commence à être critiquée par les poètes romantiques pour subir une série de modifications décisives à la fin du XIX^e^ siècle. D'un système prévisible où tout est strictement réglementé nous passons à un système imprévisible où il n'y a plus aucun cadre prédéterminé. En effet, l'apparition du vers libre peut être interprétée en tant que l'inauguration, sur le plan formel, du « règne de l'aléatoire, de l'imprévu et de l'arbitraire » (Brix 2014 : 95). Nous tenterons de montrer, par des considérations théoriques et pratiques, en quoi consiste l'imprévisibilité de cette nouvelle forme poétique.

Les principales théories du vers libre (Kahn, Roubaud, Murat)

La technique du vers libre, l'aboutissement de tout un siècle d'évolution, se manifeste en France à partir des années 1880. Il « est le fruit

* La présente étude est une version remaniée et complétée de l'étude à paraître sous le titre : Du prévisible à l'imprévisible : l'apparition du vers libre dans la poésie française, in *Le prévisible et l'imprévisible. Perspectives linguistiques, culturelles et didactiques*, Université de Pécs, CIEF, INALCO, Pécs.

d'une élaboration collective », l'hebdomadaire littéraire et artistique *La Vogue* peut être considérée comme « [son] laboratoire central » (Grojnowski 1988 : 156). Si nous nous en tenons aux dates de parution des numéros de 1886 de *La Vogue*, nous pouvons en conclure, comme le fait Édouard Dujardin (1936 : 134-147), que les tout premiers vers-libristes sont Arthur Rimbaud, Gustave Kahn, Jules Laforgue et Jean Moréas, dans cet ordre. L'année 1886, « date de naissance presque officielle » (Murat 2008a : 9) du vers libre, est donc une date charnière dans l'histoire de la versification française. Le vers-librisme symboliste des années 1890 est suivi au début du XX^e^ siècle par le vers libre « standard » des poètes modernistes comme Apollinaire ou Cendrars (Décaudin : 1960). Sa forme se stabilise dans les années 1920. Elle sera reprise sans modification importante par les surréalistes qui ont fait du vers libre le mode dominant de l'écriture poétique. Quant aux poètes des générations suivantes, ils « trouvent en main l'instrument mais ne le changent pas » (Murat 2008a : 309). La poésie contemporaine n'est évidemment pas sans invention formelle, les diverses tentatives formalistes ou déconstructivistes (telles que le lettrisme, la poésie sonore, la poésie performance, etc.) en témoignent.

Malgré le refus catégorique des règles et la revendication d'une liberté individuelle dans la création, les vers-libristes symbolistes (par exemple Gustave Kahn, Francis Vielé-Griffin, Édouard Dujardin, Émile Verhaeren, Henri de Régnier) ne tardent pas à rechercher la définition la plus satisfaisante de la nouvelle forme, et tentent même d'en élaborer une théorie cohérente[24]. Kahn (1897)[25] et Dujardin (1936) voient le signe distinctif du vers libre symboliste dans la musique, assurée par le rôle organisateur, structural des allitérations et des assonances. Mais les critères qu'ils proposent (les vers libres sont non comptés, non rimés, formant des unités syntaxiques et sémantiques), sont trop souvent contredits par les pratiques réelles.

Les traités de versification,[26] même les plus récents, consacrent à peine quelques pages au vers libre qu'ils considèrent en général comme un phénomène marginal. Pour « s'assurer que l'ordre est sauf », « rien n'est changé » (Meschonnic 1982 : 604), les métriciens préfèrent ou bien refuser

[24] Jules Laforgue, mort à l'âge de 27 ans, n'y pouvait pas apporter sa contribution.

[25] Suivant la formule souvent citée de Kahn, donnée dans la longue préface de son recueil *Premiers poèmes* (1897 : 26), « l'unité vraie » du vers est « un fragment le plus court possible figurant un arrêt de voix et un arrêt de sens ».

[26] Aquien ([1990] 2004), Deloffre (1973), Elwert (1965), Guiraud (1970), Gouvard (1999), Grammont ([1908] 2015), Mazaleyrat (1974), Szepes–Szerdahelyi (1981), Gáldi ([1961] 1993).

au vers libre le statut de vers, ou bien ils s'attachent, « avec une jalousie défensive, à reconnaître dans le vers libre tout ce qu'il continue à contenir d'ancien » (ibid.). Il y a là deux types de danger : nous ne reconnaissons pas le caractère poétique du vers libre (nous le confondons avec la prose), ou bien sa structure se fige, au lieu d'être inventée chaque fois (ce qui met en doute sa liberté).

Le modèle que Jacques Roubaud[27] établit en 1978 dans son essai célèbre *La Vieillesse d'Alexandre* pour identifier le vers libre sert encore aujourd'hui de point de référence pour beaucoup de chercheurs français ou hongrois[28]. Il est évident que « la position de Roubaud relativement au vers libre ne peut être déduite uniquement de *La Vieillesse d'Alexandre* » (reproche fait par Jean-François Puff (2008) à Michel Murat dans le compte rendu du *Vers libre* de ce dernier), d'autres ouvrages roubaldiens y font également allusion.

Roubaud ([1978] 1988) s'inspire de la grammaire générative et propose de décrire le vers libre « standard » ou « commun » dans sa phase de stabilisation. Il ajoute aux critères des premiers théoriciens (non comptés, non rimés,[29] unités syntaxico-sémantiques[30]) les caractéristiques suivantes : les vers libres doivent avoir une existence « d'abord typographique » (ibid., 120), ils ne peuvent pas être césurés (ibid., 123), ni ponctués (ibid., 124),[31] et ils sont « la négation de l'alexandrin » (ibid., 125). Affirmé dans un essai qui présente l'évolution du vers français du point de vue de l'alexandrin, ce dernier critère n'est pas vraiment surprenant.

---

[27] Roubaud (né en 1932) est l'un des poètes français contemporains les plus importants, titulaire de doctorat d'État en mathématiques et en littérature française, membre de l'Oulipo.

[28] Il est mentionné par Somlyó (1986: 385) et Horváth (1991 : 118), entre autres. Un article plus récent (Szigeti 2001: 45-50) essaie d'appliquer son modèle aux vers libres hongrois, tout en reconnaissant que les différences entre les deux systèmes poétiques sont trop importantes.

[29] Rappelons que l'interdiction de la rime – selon Roubaud (ibid., 126) c'était et sera toujours un « véritable tabou » – ne caractérise en réalité ni la théorie, ni la pratique des premiers vers-libristes. Roubaud (ibid.) voit dans l'exclusion de la rime une limitation à la « *liberté* revendiquée par le modèle dans sa propre désignation. »

[30] Le vers libre doit respecter la règle selon laquelle « la dernière position pleine du vers est plus marquée ou au moins aussi marquée que la précédente » (ibid., 126).

[31] Dans les vers libres du XX^{e} siècle nous constatons la raréfaction ou la suppression des signes de ponctuation ayant pour fonction – selon Roubaud (ibid., 24) – de « renforcer l'unité vers ».

Le point commun entre la théorie de Kahn (1897) et celle de Roubaud (1988) est qu'ils définissent le vers libre par des critères négatifs[32]. En fin de compte, le seul critère distinctif communément admis du vers libre se révèle être sa linéation : « Le vers libre, c'est aller à la ligne » (ibid., 171). En effet, la disposition typographique permet de différencier le vers libre de la prose : dans un poème en vers libre les lignes ne sont pas entièrement occupées, nous revenons à la ligne avant d'avoir atteint la marge droite et un espace de blanc est gardé à la fin.

Henri Meschonnic (1982 : 601) se demande si la définition du vers libre donnée par Roubaud, « apparemment codifiée en règles génératives », n'est pas « *faite pour* le rejeter ». Il remarque « qu'à part le critère typographique, il reste défini négativement et que son seul critère positif, la coïncidence de l'unité typographique avec l'unité syntaxique, est précisément la définition du vers libre par ses adversaires » (ibid.)[33].

Quant aux nouvelles tentatives de définition, elles sont plutôt rares, même si ces toutes dernières années on constate un intérêt croissant pour le vers libre[34]. La revue *Romantisme* a consacré en 2008 un numéro thématique à la question de la « modernité du vers », s'intéressant avant tout aux problèmes posés par le vers syllabique au XIX^e^ siècle, pour arriver au vers libre de Jules Laforgue et à son « oubli » du syllabisme (Murat 2008b : 111-123).

Catherine Boschian-Campaner (2009) publie sous le titre *Le vers libre dans tous ses états. Histoire et poétique d'une forme (1886-1914)* les textes réunis du colloque organisé en 2008 par l'université Paul Verlaine de Metz. La question de la genèse du vers libre y a été réévaluée par « des approches plurielles, littéraire, historique, comparatiste, stylistique et musicologique » (Boschian-Campaner (dir.) 2009 : 8)[35].

L'organisation de ce colloque coïncide avec la parution du *Vers libre* de Michel Murat. Ce livre, comme l'auteur le définit lui-même (Murat 2008a : 15), « constitue dans une large mesure un prolongement [des]

[32] Dans le vers libre, il ne peut y avoir ni décompte syllabique, ni rime, ni enjambement, ni césure, ni ponctuation, ni alexandrin.

[33] Il faut reconnaître que cette conception restrictive apparaît déjà chez Kahn et Dujardin.

[34] Nous tenons à mentionner notre thèse, intitulée « Les tendances évolutives de la versification française à la fin du XIX^e^ siècle. La problématique du vers libre » (Szilágyi 2004), ainsi que le compte rendu qu'Arnaud Bernadet (2008: 736-739) en a publié dans la *Revue d'Histoire littéraire de la France*. S'agissant d'un travail métrique, phonologique et syntaxique, les considérations littéraires et historiques n'y pouvaient apparaître que sous forme de brèves allusions.

[35] La dernière partie du livre s'attache à la mise en musique du vers libre à partir des poèmes de Francis Jammes, de Maurice Maeterlinck et de Filippo Tommaso Marinetti.

analyses et une discussion critique [des] thèses » de Jacques Roubaud. C'est un ouvrage de synthèse qui s'intéresse « à la structure, à la genèse et à quelques réalisations caractéristiques de cette forme » (ibid., 9), tout en donnant une étude systématique non seulement du vers libre, mais aussi du langage poétique. La présentation de Murat ne va pas au-delà du surréalisme, elle s'arrête à la publication du recueil *Fureur et mystère* de René Char (1948).

La simplicité structurelle et la polymorphie formelle du vers libre, comme ses rapports avec le vers régulier et son rôle joué dans l'histoire de la modernité, sont autant d'enjeux théoriques que l'auteur met en évidence dans ses analyses. Les quatre études de la dernière partie de son livre, consacrées à Valéry Larbaud (*Poèmes de A. O. Barnabooth)*, Paul Claudel (*Corona benignitatis Anni Dei*), Charles Péguy (*Porche du mystère de la deuxième vertu*) et André Breton, montrent que le facteur stylistique est loin d'être négligeable dans la description formelle des vers libres. Michel Murat (ibid., 37) insiste à plusieurs reprises sur l'idée d'indétermination, d'imprévisibilité de la forme.

> [Le vers libre] ne prescrit, et ne permet de prédire, ni dimension : nombre de syllabes, de mots, d'accents ; ni contrainte de consistance, portant sur les frontières externes ; ni contrainte de composition portant sur la structure interne (comme dans le vers régulier césuré) ; ni contrainte de couplage, interne non plus qu'externe. Cela n'exclut pas des dominantes empiriques, mais dont la pertinence est d'ordre stylistique, puisqu'elles ne sont ni systématiques ni reproductibles.

Quant à l'ouvrage récent de Michel Brix (2014 : 10), il s'attache avant tout à comprendre « les rapports qu'entretiennent poèmes en prose et textes en vers libre » avec la modernité esthétique qui « règne toujours aujourd'hui ».

Les débats soulevés par l'émergence du vers libre

L'apparition du vers libre, comme celle de toute forme poétique nouvelle, implique qu'elle soit revendiquée comme nouvelle par le poète, et reçue comme telle par les lecteurs. Les écrits théoriques des contemporains révèlent le caractère passionnel des débats que l'émergence du vers libre a soulevés. Sa nouveauté a souvent été mise en question et il ne sera admis comme genre autonome qu'au bout d'une longue période de

légitimation. « Sur les questions de formes, la bataille a toujours été ardente : il s'agit d'habitudes mentales à changer » – observe Pierre Martino (1967 : 135) et cite un peu plus loin Francis Vielé-Griffin : le vers libre est « une conquête morale plutôt qu'une simplification prosodique » (ibid., 138).

Il a souvent été reproché aux symbolistes d'avoir accueilli des poètes d'origine étrangère. « Malheureusement, il [leur] manqua d'être né Français, ce qui [les] empêcha de se rendre compte complètement du génie de notre langue » (Poizat 1924 : 178). Citons à ce propos l'opinion de Maurice Grammont parce que les idées qu'il défend sont perpétuées par la continuelle réédition de son *Petit traité de versification française* de 1908. Grammont arrive à la conclusion suivante : « l'on ne saurait applaudir aux tentatives qui ont été faites, en général par des étrangers ou de mauvais plaisants, pour remplacer [le vers français] par un type radicalement différent, sans tenir compte du génie et des exigences de la langue » (Grammont 2015 : 151).

Le rôle important joué dans l'histoire du vers libre par des poètes issus de pays étrangers est incontestable. Maurice Maeterlinck, Émile Verhaeren ou Albert Mockel sont partagés entre les cultures française et germanique, Francis Vielé-Griffin ou Stuart Merrill, entre les cultures française et anglo-américaine. Nous pouvons encore citer les poètes comme Jean Moréas (né en Grèce), Marie Krysinska (née en Pologne), Blaise Cendrars (né en Suisse) ou Apollinaire (d'origine italienne et polonaise). Connaissant d'autres cultures et d'autres systèmes métriques (de nature accentuelle), ils sont moins liés par des traditions françaises et s'éloignent plus facilement des normes préétablies de la versification classique.

L'autre élément commun des premiers vers-libristes est qu'ils sont tous jeunes, et la jeunesse serait un « moment de rupture symbolique et d'effervescence vitale (Murat 2008 : 68). Dujardin (1936 : 182) explique leurs hésitations, leurs « timidités » par « le prestige de Hugo [...], et puis, Banville ». Ces jeunes poètes se heurtent aux défenseurs « d'une tradition huit fois séculaire » (Morier 1943 : 13), qualifiant leurs innovations de mots comme : « transgression », « trahison », « profanation », « violation » ou « non-respect ». Leur tentative de renouvellement prosodique est traitée de dangereuse, contraire au génie de la langue française et contraire à la nature, intolérable à « l'œil » (Poizat 1924 : 177) et à « l'oreille » (Morier 1943 : 56).

Les rapports entre la modernisation de la société et la « crise de vers » (les prises de position de Rimbaud, Verlaine et Mallarmé)

Les critiques contemporains, aussi bien que les poètes eux-mêmes, se réfèrent souvent aux rapports entre la transformation de la société et la « crise de vers ». Comme le dit Mallarmé en 1891 dans sa réponse lors de l'enquête de Jules Huret sur l'évolution littéraire :

> [...] dans une société sans stabilité, sans unité, il ne peut se créer d'art stable, d'art définitif. De cette organisation sociale inachevée qui explique en même temps l'inquiétude des esprits, naît l'inexpliqué besoin d'individualité dont les manifestations littéraires présentes sont le reflet direct (Huret 1982 : 74).

Le capitalisme industriel triomphant entraîne de profonds bouleversements sociaux et provoque de puissants mouvements de contestation. En effet, à partir de la deuxième moitié du XIX[e] siècle nous assistons au « passage d'une société de type *traditionnel*, communautaire, hiérarchisée et close […] à une société de type *moderne*,[36] individualiste, égalitaire et ouverte » (Bobillot 1992 : 73).

Le « *système mètre-rime* »[37] (terme introduit par Bobillot 2000 : 108) a été considéré pendant trois siècles comme fondé en nature, et non comme le résultat des conventions. Il demeure jusqu'au dernier tiers du XIX[e] siècle « si intouché qu'on l'eût dit intouchable (car il prétendait, tacitement, à l'Éternité » (ibid., 109). Guillaume Peureux (2009 : 614) met également en garde contre les discours qui consistent « à faire passer les habitudes pour une nature de la poésie française et à faire oublier combien ce système a été, en quelque sorte, fabriqué dans l'histoire ».

Alors que ce système contraignant est élevé au niveau d'une valeur absolue, sa critique ou son refus deviennent un acte symbolique. De leur côté, les vers-libristes parleront donc de « libération », d'« émancipation », opposés à l'« esclavage » et à la « servitude ». Ils prétendent se dégager des « entraves », de « [rejeter] la camisole de force de l'alexandrin » (Kahn 1897 : 18).

Nous connaissons l'importance particulière accordée à l'alexandrin, dont la dominance caractérise tellement la période classique qu'il est devenu presque le synonyme du vers français. Mis à l'honneur par les poètes de la Pléiade, l'alexandrin devient vite le mètre « officiel », et s'impose incontestablement comme « étalon de mesure de toute

[36] Souligné par l'auteur.
[37] Souligné par l'auteur.

expression » (Roubaud 1988 : 9). Incarnant la langue et la culture françaises, l'alexandrin et d'une manière plus générale la versification traditionnelle revêtent une dimension sociale et politique très importante.

L'alexandrin égale l'ordre politique à détruire pour Arthur Rimbaud[38]. Son poème « Qu'est-ce pour nous, mon cœur… » (écrit peu de temps après la chute de la Commune de Paris) est interprété par Jacques Roubaud (ibid., 20) comme un appel « à la destruction de cette société » décadente et corrompue.

Ce poème de Rimbaud a déjà donné lieu à de nombreux commentaires et analyses. Il est possible d'y observer les principaux types d'innovations contribuant au brouillage métrique, mais aussi la portée politique des dérèglements formels. Rimbaud y évoque les représailles impitoyables contre les communards durant la Semaine sanglante en 1871. Nous ne citons que la première et la dernière strophe du poème, suivie par un vers servant de clausule :

> Qu'est-ce pour nous, mon cœur, que les nappes de sang
> Et de braise, et mille meurtres, et les longs cris
> De rage, sanglot de tout enfer renversant
> Tout ordre ; et l'Aquilon encor sur les débris ;
>
> […]
> Oh ! mes amis ! – Mon cœur, c'est sûr, ils sont des frères :
> Noirs inconnus, si nous allions ! Allons ! allons !
> O malheur ! je me sens frémir, la vieille terre,
> Sur moi de plus en plus à vous ! la terre fond,
>
> Ce n'est rien ! j'y suis ! j'y suis toujours
> (Rimbaud 1972 : 71)

Nous pouvons relever des préoccupations politiques et métriques similaires dans plusieurs autres poèmes rimbaldiens, comme « Le bateau ivre » ou « L'orgie parisienne ou Paris se repeuple ».

« Qu'est-ce pour nous, mon cœur… » a suscité plus particulièrement l'intérêt des critiques (Roubaud, Peureux, entre beaucoup d'autres), parce que les attaques contre le système métrique classique y sont poussées à l'extrême. Après le vers initial traditionnel (un alexandrin césuré en 6-6),

[38] L'œuvre de Rimbaud constitue le point de comparaison obligatoire pour toute étude de poésie post-classique.

la scansion des autres vers, bien que comptant douze syllabes, n'est plus reconnaissable.

Jacques Roubaud (1988 : 26-27) considère le dernier vers du poème (« Ce n'est rien! j'y suis! j'y suis toujours. ») comme « un alexandrin de neuf syllabes sans rime ». Il suggère par cette expression que l'attente du lecteur est déçue, parce que celui-ci attend (au vers 25 aussi comme aux vers précédents) un alexandrin. Pour Roubaud, cela signifie qu'il est impossible de détruire la société, tout comme il est impossible de détruire l'alexandrin : […] je détruis en rêve la société, j'y suis encore ; je détruis l'alexandrin en ce poème, j'y suis encore parce que les autres, "nous" y sont toujours » (ibid., 27).

L'interprétation de Roubaud s'intègre dans sa théorie du vers libre, présentée ci-dessus. Les règles qu'il établit pour formaliser le vers libre sont autant de contraintes (dans le sens oulipien). Selon Roubaud, cette liberté « limitée » (ibid. : 121) et « la nécessité contradictoire de lutter contre l'alexandrin » (ibid. : 132) mènent à l'épuisement, voire à « l'échec du vers libre » (ibid. : 15), parce que ce dernier n'a pas réussi « à délivrer la poésie française des contraintes qui historiquement pèsent sur elle » (ibid.).

Selon nous, cette hypothèse n'est pas acceptable. Au lieu de qualifier le dernier vers du poème rimbaldien « d'un alexandrin de neuf syllabes » (ibid. : 26), il vaut mieux de parler, comme le fait Guillaume Peureux, d'un « vers non fini » (2009 : 506), d'un « vers interrompu » (ibid. : 508), ayant pour fonction de montrer que « la poésie en vers métrique, elle, est devenue comme impossible, soit dans un monde nouveau, soit dans un monde où la révolution a échoué » (ibid. : 507). Il importe de souligner le geste provocateur et subversif de Rimbaud et de déterminer les points de rupture du poème. Les nouveautés l'emportent largement sur les éléments traditionnels. Détruisant l'alexandrin de l'intérieur, Rimbaud en a fini avec la versification traditionnelle qu'il ne pouvait plus continuer.

Tout comme Rimbaud, Paul Verlaine est également souvent considéré par les vers-libristes comme un précurseur. Les jeunes poètes symbolistes se réfèrent principalement à son poème « Art poétique », dont ils retiennent, outre le refus de l'éloquence et la nécessité d'une poésie musicale, sa condamnation de la rime. Mais Verlaine proteste à maintes reprises contre cette interprétation et, malgré sa conviction que le vers régulier doit se renouveler, il refuse la radicalité des vers-libristes. Les raisons de son refus sont avant tout « patriotiques, nationalistes » (Boschian-Campaner 2009 : 29). Pour lui, le symbolisme et surtout le vers libre est un « allemandisme ». Originaire de la ville de Metz (occupée par

les Allemands entre 1871-1918), il ne manque pas d'attaquer violemment tout ce qui vient (ou tout ce qu'il croit venir) de « l'ennemi ». Le ressentiment de Verlaine concernant le vers libre trouve son origine dans « le désir viscéral de préserver une identité nationale vulnérable, dont seule la forme traditionnelle peut être le garant » (ibid., 31). Sa réponse véhémente à l'enquête de Jules Huret (1982 : 69) témoigne des raisons idéologiques de son rejet.

> Moi aussi, parbleu, je me suis amusé à faire des blagues, dans le temps ! […] j'ai élargi la discipline du vers, et cela est bon ; mais je ne l'ai pas supprimée ! Pour qu'il y ait vers, il faut qu'il y ait rythme. À présent, on fait des vers à mille pattes ! Ça n'est plus des vers, c'est de la prose, quelquefois même ce n'est que du charabia… Et surtout, ça n'est pas français, non, ça n'est pas français ! On appelle ça des vers rythmiques ! Mais nous ne sommes ni des Latins, ni des Grecs, nous autres ! Nous sommes des Français, sacré nom de Dieu ! (1982 : 69)

Pour Verlaine, le vers libre, tout en mettant en péril le rythme et la pureté de la poésie française, signifie aussi l'anarchie. Pour se défendre contre de telles accusations, les vers-libristes parlent de « la nécessité historique du vers libre » (Dujardin 1936 : 164), présenté comme un élargissement de la métrique classique.

Aux yeux de Mallarmé non plus, l'invention du vers libre ne signifie pas l'abandon du vers traditionnel. Dans sa réponse déjà citée à Jules Huret, il commente ainsi « les essais des derniers venus » :

> [ils] ne tendent pas à supprimer le grand vers; ils tendent à mettre plus d'air dans le poème, à créer une sorte de fluidité, de mobilité entre les vers de grand jet, qui leur manquait un peu jusqu'ici. [...] c'est ainsi que l'alexandrin [...] sera désormais plus libre, plus imprévu, plus aéré : il prendra la valeur de n'être employé que dans les mouvements graves de l'âme (1982 : 75-76).

Mallarmé décrit le vers libre comme le résultat d'une recherche prosodique et musicale, mais le point crucial de son analyse reste la liberté individuelle des poètes. Considérées ainsi, les attaques contre l'alexandrin classique, au lieu d'être tenues pour des « violations », sont atténuées, elles acquièrent même une valeur positive. Les critiques de Mallarmé ne sont

dirigées que contre le « grand vers », le vers « officiel », au nom d'un alexandrin « plus libre, plus imprévu », pratiqué par lui-même.

La position de Mallarmé concernant le vers libre est celle d'un observateur distant mais bienveillant. Jusqu'à sa mort, il ne cesse de vénérer la tradition, tout en donnant un exemple de liberté radicale avec son *Coup de dés jamais n'abolira le hasard*.

Vers libre et indétermination prosodique (l'exemple d'Apollinaire)

Quant à la pratique poétique des vers-libristes, nous devons reconnaître qu'elle peut montrer des régularités qui rappellent de près le système métrique. Il faut éviter cependant d'en conclure comme le fait Henri Morier (1943 : 13) que « les maîtres du vers libre n'ont pas un instant renié la prosodie classique », et le vers n'est libre que « parce qu'il ne voit pas ses attaches » (ibid., 35). Jacques Roubaud (1988 : 15) voit également le « paradoxe du vers libre » dans le fait qu'il « se révèle être un instrument privilégié de la survie de l'ancien ».

Il est évident qu'un texte poétique n'offrant aucune régularité prévisible n'est pas pour autant dépourvu de toutes récurrences formelles. Sans être obligatoires, les éléments traditionnels peuvent faire partie de la forme des poèmes modernes. L'apparition non systématique des rimes, par exemple, reste facile à reconnaître. Leur repérage enrichit et complexifie la lecture des textes poétiques.

En ce qui concerne l'identification éventuelle d'anciens mètres, il importe de rappeler que le vers libre introduit « par principe, l'indétermination dans la réalisation prosodique » (Bobillot 1992 : 85). Autrement dit, nous ne pouvons plus donner d'une manière évidente la longueur syllabique des lignes. Au lieu d'« une réalisation et une lecture uniques » (Bobillot 2000 : 120), imposée par le système métrique traditionnel, les vers-libristes s'engagent « dans un processus d'ouverture à une pluralité et à une indétermination énonciatives » (ibid.). En effet, seule la scansion des vers où aucun « e » muet n'est susceptible d'être apocopé, et nous n'avons pas deux voyelles en contact, ne pose pas de problèmes.

À l'intérieur d'un schéma métrique, la prise en compte de la longueur des vers environnants permet de décider ces questions. En revanche, par défaut de pression métrique faisant critère, nous ne pouvons plus dire à coup sûr si par exemple le mot « Violâtres » demande la synérèse (prononciation courante) ou la diérère (diction conforme à l'étymologie) au vers 6 du poème « Les colchiques » d'Apollinaire (1920 : 33). La scansion du vers en question en 8/6 ou en 7/6 est irrégulière dans

les deux cas. Le statut des « e » muets y est également problématique, tout comme dans les vers qui suivent.

> v. 6 : Violâtres comme leur cerne et comme cet automne (14 syllabes)
> v. 8 : Les enfants de l'école viennent avec fracas (13 syllabes)
> v. 9 : Vêtus de hoquetons et jouant de l'harmonica (14 syllabes)
> v. 10 : Ils cueillent les colchiques qui sont comme des mères (13 syllabes)
> v. 11 : Filles de leurs filles et sont couleur de tes paupières (14 syllabes)
> v. 11 : Qui battent comme les fleurs battent au vent dément (13 syllabes)

En faisant semblant de s'en excuser, Apollinaire (1920 : 118) réclame comme sien « l'ignorance » ou plutôt « l'oubli » délibéré de l'ancien système métrique (« Les fiançailles », *Alcools*) :

> Pardonnez-moi mon ignorance
> Pardonnez-moi de ne plus connaître l'ancien jeu des vers

Conclusion

Nous avons pu saisir dans les travaux (se voulant objectives et purement techniques) des théoriciens du vers libre (Kahn, Roubaud) la subjectivité et les partis pris de leurs auteurs. Notre présentation nous a également permis d'entrevoir combien le vers libre et les discours tenus sur lui sont investis de passions. Nous avons montré à travers les prises de position représentatives de Rimbaud, Verlaine et Mallarmé que les changements métriques vont de pair avec les bouleversements sociaux et politiques.

Le vers libre, présenté dès son apparition comme une libération, signale une opposition catégorique à un ordre poétique absolu qui impose des limites aux poètes. De toute évidence, c'est un changement fondamental dans l'histoire de la poésie française. La différence n'est plus entre le vers régulier et le vers moins régulier (libéré de certaines règles concernant la césure ou les rimes), mais entre le vers régulier prédéterminé et le vers libre indéterminé, entre ce qui est prévisible et ce qui est imprévisible.

1.3. Le verset

Dans ce chapitre, nous nous interrogeons sur les caractéristiques formelles du verset qui est de loin la forme poétique moderne la moins étudiée. Son autonomie même n'est pas unanimement reconnue par les critiques. Quelques-uns l'admettent comme « l'une des écritures possibles du poème en prose » (Sandras 1995 : 41), voire comme « une prose »,[39] d'autres (les plus nombreux) le rangent parmi les « formes particulières d'écriture versifiée » (Vadé 1996 : 13) en tant qu'« une variante du vers libre » (Murat, in Jarrety 2001: 502). Les auteurs du numéro thématique de la revue *Études littéraires* (Charest (dir.) 2007 : 9) tentent de « donner une place au verset, sur la longue trame de l'histoire, parmi les autres formes et les autres genres »[40]. Pour Carla van Den Bergh (2008), qui décrit dans sa thèse sa naissance et son développement, « ni vers libre long, ni paragraphe amorphe, le verset poétique est régi par un principe de récursivité rythmique ».

Tout en insistant sur sa spécificité, nous considérons le poème écrit en versets comme une forme intermédiaire entre le vers libre et le poème en prose. Situé à l'intersection de ces deux formes, il intègre certains de leurs traits caractéristiques que nous tenterons de dégager et de décrire. Nos analyses se basent sur trois recueils poétiques : *Cinq grandes Odes* (1910) de Paul Claudel,[41] *Éloges* (1911) de Saint-John Perse et *Chants d'ombre* (1945) de Léopold Sédar Senghor[42]. La prise en compte des

[39] Bernard (1994: 591-605) traite brièvement de la problématique du verset sous le titre « une orientation nouvelle de la prose ». Selon Yvette Bozon-Scalzitti (1965: 14), « le verset est une prose qui se resserre plus ou moins selon la tension dramatique ou lyrique ».

[40] Notre contribution (Szilágyi 2007) « positionne 'le verset entre le vers et la prose', montrant son irrégularité comme les différents degrés d'un jeu pleinement poétique » (Charest (dir.) 2007 : 9).

[41] Il se compose des pièces suivantes : *Les Muses* (probablement entre 1900-1904), *L'Esprit et l'eau* (juin-septembre 1906), *Magnificat* (décembre 1906-avril 1907), *La Muse qui est la Grâce* (avril-juin 1907), *La Maison fermée* (juillet 1907-janvier 1908). La rédaction des poèmes s'étale donc sur huit ans.

[42] Les éditions utilisées:

Claudel, Paul 1957. *Oeuvre poétique.* Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 221-292.

Saint-John Perse 1972. *Œuvres complètes.* Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 3-52.

Senghor, Léopold Sédar [1964] 1990. *Oeuvre poétique*. Éditions du Seuil, Paris, 9-54.

Les renvois à ces recueils sont donnés en cours de texte (le nom de l'auteur est suivi par l'indication de la page).

éléments constitutifs de leurs poèmes devra faire ressortir la variété et les constantes (s'il y a lieu) de leur pratique poétique et par là, celles du verset.

Les contraintes de périodicité qui pèsent sur les éléments constitutifs de la poésie versifiée (mètre, rime, strophe) sont définies et décrites avec précision. En revanche, les expériences prosodiques et langagières des poètes en vers libres ou en versets sont difficiles à formaliser. Pourtant, le verset, en tant que poème, présente aussi un travail spécifique sur les divers plans de la matière langagière. Nous accorderons une place importante aux constructions parallèles et répétitives participant aux effets de rythme et à l'organisation structurelle des poèmes. Cet aspect des œuvres a donné lieu à des ouvrages de première importance comme ceux de Gérald Antoine (1959) et de Madeleine Frédéric (1984).

Les procédés typographiques et la disposition donnent une première vision des textes, ils orientent le lecteur vers l'écriture prosaïque ou poétique. A l'opposé des poèmes en prose, la dimension des poèmes écrits en versets n'est pas pertinente : ils peuvent être de longueur variée allant de quelques lignes (*La graine*, Saint-John Perse 19) à une dizaine de pages (*Que m'accompagnent kôras et balafong*, Senghor 30-39). Malgré l'existence des versets et des vers libres d'une dimension très importante, comme par exemple chacune des *Cinq grandes Odes* claudéliennes,[43] il est exagéré de parler de « la restauration du poème long », comme le fait Claudel (1965 : 42), d'autant plus que la pratique de ce dernier n'a jamais cessé d'exister.

Le simple découpage typographique des poèmes en versets ou en vers libres de différente longueur, sans l'introduction des interlignes, crée à lui seul un rythme visuel. Des lignes de blanc peuvent être insérées entre des ensembles de versets et de vers libres, mais aussi entre les « couplets » des poèmes en prose (ceux d'Aloysius Bertrand, par exemple) qui prennent ainsi des allures de strophes. Il arrive qu'un seul verset soit isolé par ce moyen typographique. Détaché du reste du poème, il acquiert un accent plus important (Claudel 238, 248; Saint-John Perse 26, 37, 49). S'il est placé en fin de texte, il fonctionne comme une sorte de clausule (Saint-John Perse 25, 28, 30, 40, 45, 47, 48, 50, 51). La présentation compacte de quelques textes de Saint-John Perse (*Le parasol de chèvre*, *L'arc*, 17, 18), rappelant la densité de la prose, ne manque pas de mettre en doute leur statut de verset.

[43] *Les Cinq grandes Odes* (Claudel, 1957 : 221-292) comptent chacune environ 300 versets (une quinzaine de pages dans l'édition Gallimard).

L'unité typographique et rythmique du verset se situe entre le vers[44] et le paragraphe. Contrairement au vers libre, le verset ne se définit pas par le retour à la ligne. Il se poursuit le plus souvent bien au-delà de la marge droite. En ce qui concerne la présentation graphique, il y a deux possibilités. Nous pouvons marquer la première ligne du verset par le retrait d'alinéa et commencer les autres lignes à la marge de gauche. (Claudel et Saint-John Perse procèdent de cette manière.) Le recours à l'alinéa est d'ailleurs le propre du poème en prose.

> Vous ne trouverez point de rimes dans mes vers ni aucun sortilège. Ce sont vos phrases mêmes. Pas aucune de vos phrases que je ne sache reprendre ! (Claudel 265)

Chez Senghor, tous les débuts de versets sont alignés à la marge de gauche, il y a en revanche un retrait à droite du début de la ligne suivante. L'alignement à gauche des débuts de versets rappelle la disposition des vers libres.

> C'est le temps de partir, d'affronter l'angoisse des
> gares, le vent courbe qui rase les trottoirs dans les
> gares de Province ouvertes
> L'angoisse des départs sans main chaude dans la main.
> (Senghor 40)

Un verset remplit souvent plusieurs lignes typographiques (3-4, voire plus), atteignant ainsi la dimension de véritables paragraphes[45]. Il peut également être plus bref que la ligne, voire se réduire à un seul mot. Lorsque toute la place disponible sur la page jusqu'à la marge droite n'est pas occupée, le verset s'apparente au vers libre.

> Palmes…!
> Alors on te baignait dans l'eau-de-feuilles-vertes; et l'eau était du soleil vert; et les servantes de ta mère, grandes filles luisantes, remuaient leurs jambes chaudes près de toi qui tremblais… (Saint-John Perse 14)

[44] Nous continuons à se servir du terme « vers » sans se référer aux deux facteurs (le mètre et la rime) qui le définissaient pendant des siècles. Depuis l'apparition du vers libre en effet, le trait distinctif qui différencie le vers de la prose se réduit à son formatage graphique.

[45]Ce n'est que la première ligne qui est marquée par le retrait d'alinéa, les autres lignes commencent à la marge de gauche.

Le mot isolé sur une ligne est le plus souvent un substantif : « Palmes » (Saint-John Perse 14, 23, 29) ou un verbe : « J'oublie » (Senghor 24), mais exceptionnellement un mot de négation : « Ni » (Claudel 236) ou un pronom interrogatif : « Quelle » (Claudel 237) peuvent également se trouver dans cette position.

La typographie aérée des versets dépassant à peine la largeur de la page oriente le lecteur vers la forme versifiée. Il est légitime de parler dans ce cas d'« une sorte de vers libre élargi » (Dujardin 1936: 127) ou d'« un vers libre de grande longueur » (Backès 1997: 138). Dans le vers libre, écrit Rémy de Gourmont (1899 : 242), « l'alexandrin s'allonge et s'accourcit selon que l'idée a besoin d'ampleur ou de resserrement [...]. ». Si les théoriciens du vers libre préfèrent interdire les vers libres « *beaucoup* plus long[s] que l'alexandrin », c'est pour « maintenir », comme l'explique Jean-Pierre Bobillot (1986 : 213), « l'unité du vers – en évitant qu'il ne risque de se décomposer en deux ou plusieurs cellules rythmiques, syntaxiques ou sémantiques – et son identité – en évitant qu'il ne se confonde purement et simplement avec la prose ». C'est justement le risque que courent les versets très longs. En effet, dès qu'ils s'allongent démesurément (il y a par exemple un verset de 16 lignes dans *Éloges IV* de Saint-John Perse 36), ils sont perçus comme des paragraphes. Les poèmes aux longs paragraphes sont précisément ceux dont la nature de versets peut faire problème. C'est en se référant à ce critère, à quoi s'ajoute l'abandon de la majuscule initiale, que quelques citiques (Sandras 1995 : 41, 98 ; Parent 1960) préfèrent parler de poème en prose à propos de la poésie persienne. Le fait que Claudel et Senghor maintiennent la majuscule initiale au début de chaque verset et non seulement au début des phrases est considéré en revanche par les commentateurs comme un indice important de la poéticité de leurs textes.

Nelson Charest (2010 : 121) voit le « facteur discriminant » entre le vers libre et le verset non dans « l'amplitude, mais plutôt [dans] les *écarts d'amplitude*, qui ne sont pas signifiants pour le vers libre mais le deviennent pour le verset ». Ce dernier, « parce qu'il s'inscrit généralement dans un poème plus long, donc avec un plus grand nombre de lignes, et parce qu'il pratique généralement l'amplitude (sans s'y limiter), peut ainsi plus aisément présenter un écart d'amplitude fort, soit la différence entre les versets les plus longs et les plus courts dans un même texte (ibid.) ».

Les versets, tout comme les vers libres et les couplets de « la ballade en prose », sont souvent regroupés en suites séparées par des blancs typographiques, donnant l'apparence des strophes traditionnelles.

Loin d'être supprimée, comme il arrive souvent dans les vers libres du XX^{e} siècle, la ponctuation reste chez Claudel, Saint-John Perse et

Senghor[46] un important facteur de segmentation interne. Ils ont recours à des procédés de marquage variés pour rendre dans leurs poèmes le dynamisme de la voix, avec son intonation, ses pauses. Le nombre exceptionnellement important des points d'exclamation indique dans les trois recueils la dominance de la modalité exclamative. Les nombreuses occurrences à l'intérieur des lignes, en segmentant les versets, contribuent également à dessiner l'image extérieure des textes (« O mon amie ! ô Muse dans le vent de la mer ! ô idée chevelue à la proue ! », Claudel 233). Les majuscules à l'initiale des noms communs – très fréquentes chez les trois poètes – mettent en relief les mots autrement passés inaperçus : « le Vide » (Claudel 251), « la Nuit » (Senghor 16), « la Maison » (Saint-John Perse 48), pour ne citer que quelques exemples au hasard. Les italiques signalent une citation ou une formule d'origine étrangère (« *Non serviam !* », Claudel 252; « *Kor Siga !* », Senghor 18). Ils peuvent également attirer l'attention sur les mots importants pour le poète : « la parole *exprimée* » (Claudel 247), « un homme *juste* » (Claudel 252). Dépassant la fonction traditionnelle de l'accentuation, l'italique va tout dominer chez Saint-John Perse et se constituer comme l'un des « signes extérieurs de [sa] singularité » (Sacotte 1999 : 66). La parenthèse perd également chez lui (dans une moindre mesure chez Claudel aussi) son rôle habituel (celui de commenter, préciser, contester) pour produire des effets de contraste, de variation ou de redondance. Le dernier verset mis entre parenthèses du poème persien (*Pour fêter une enfance V*) par exemple récapitule (sous forme développée) les lignes initiales des deux premières strophes : « (... Ô j'ai lieu de louer ! Ô fable généreuse, ô table d'abondance !) » (Saint-John Perse 28).

Les tirets peuvent avoir une valeur ouvrante dans les dialogues de Claudel (IV), ou une valeur disjonctive à l'intérieur du verset : « En vous je suis antérieur à la mort ! – Et déjà voici l'année qui recommence » (Claudel 255).

Les différents types de marquage que nous venons de passer brièvement en revue fonctionnent comme des signes de poésie, par différence avec la prose.

Le blanc final possède une fonction démarcative, il peut indiquer à lui seul (en l'absence des contraintes métriques) les frontières du vers libre, mais aussi celles du verset, leur confère par là un statut d'unité autonome. C'est au nom de cette unité que les premiers théoriciens du vers libre

[46] « La ponctuation *expressive* », revendiquée par Senghor ([1964] 1990 : 172), permet l'absence de signes de ponctuation dans certains cas. Souligné par l'auteur.

(Gustave Kahn, Edouard Dujardin)[47] proscrivent l'enjambement. Cependant, la pratique des poètes montre que ce mode de segmentation n'implique pas forcément la coïncidence des unités typographiques et linguistiques. Le verset peut montrer les mêmes décalages que le vers libre entre la limite typographique et la structure syntaxico-sémantique. Sur ce point, Claudel (1965 : 6) se réfère à l'exemple de Shakespeare : « Il y aurait beaucoup à dire sur le vers des derniers drames shakespeariens dont l'élément prosodique principal paraît être l'enjambement, *the break*, le heurt, la cassure aux endroits les plus illogiques, comme pour laisser entrer l'air et la poésie par tous les bouts ».

Les mots disloqués sur deux versets différents, coupés en fonction de l'articulation syllabique (« Co » / « Mment », « cri » / « Ez »), voire en fonction de l'articulation des phonèmes (« v » / « Ous ») n'apparaissent que dans ses premiers drames[48]. Les nombreux enjambements des *Cinq grandes Odes*, tout comme ceux des *Éloges* de Saint-John Perse, remplissent une fonction suspensive et/ou emphatique.

Grâce à l'enjambement, le mot de négation « ni » et le verbe « Entraîne » se trouvent dans des positions accentuées dans « L'Esprit et l'eau » de Claudel.

> Ni
> Le marin, ni
> Le poisson qu'un autre poisson à manger
> Entraîne, mais la chose même et tout le tonneau et la veine vive,
> Et l'eau même, et l'élément même, je joue, je resplendis ! Je partage la liberté de la mer omniprésente ! (Claudel 236)

La division des temps composés (« sont » / « Expliqués », Claudel 247) ou celle de la construction possessive (« douceur » / « d'une vieillesse », Saint-John Perse 23), la séparation de l'article et le substantif (« un » / « Ouvrage », Claudel 241) ou de l'adjectif et le substantif (« beaux » / « insectes », Saint-John Perse 24) donnent un accent à des mots autrement inaccentués. Le prédicat, dissocié de son objet (« refaire » / « La chose », Claudel 261), ou de son sujet (« je » / « pleure », Saint-John Perse 26), se trouve en position accentuée, à la fin ou à l'attaque des lignes. L'enjambement peut également relier des versets appartenant à des

[47] L'interdiction de l'enjambement a été reprise par Roubaud (1988 : 127) aussi : « Le vers libre doit toujours être une unité syntaxique fermée ».
[48] Ces exemples sont tirés de la première version de *Tête d'Or* (1890). Cités par Dessons (1991 : 24, 112).

« strophes » différentes (« et le nageur » // a une jambe en eau tiède », Saint-John Perse 49). Les *Chants d'ombre* de Senghor n'ont recours qu'exceptionnellement à la discordance syntaxique. Citons l'un des exemples rares du recueil (la rupture intervient ici après la préposition qui introduit le complément d'objet indirect du verbe) :

> Que je respire l'odeur de nos Morts, que je recueille
> et redise leur voix vivante, que j'apprenne à
> Vivre avant de descendre, au-delà du plongeur, dans
> les hautes profondeurs du sommeil. (Senghor 17)

La possibilité de l'enjambement due à la présence du blanc final (que le poète en fasse un usage fréquent ou rare) est donc un indice important qui permet d'apparenter le verset en tant qu'unité typographique au vers et de le différencier du paragraphe. Suivant la formule de Jan Baetens (2003 : 309), « là où il y a aujourd'hui enjambement, la ligne tend à se reconstituer en vers ». Il est vrai que ce trait distinctif perd de son importance dans la poésie contemporaine où les blancs sont parfois introduits à l'intérieur même des textes (André du Bouchet, Jacques Roubaud). C'est pourtant en se référant principalement à ce critère que les critiques (Jean-Louis Backès, André Guyaux, Michel Murat) essaient de trancher la question d'appartenance générique de certains poèmes en prose rimbaldiens. Guyaux (1991 : 178) parle de « verset dans *Angoisse*, *Après le Déluge* ou *Nocturne vulgaire*, où occasionnellement le fait d'aller à la ligne ne coïncide pas avec une ponctuation forte ». (Les trois textes contiennent un paragraphe relativement bref, terminé par une virgule.) De même, les poèmes en prose de Marie Krysinska, au lieu d'inaugurer le vers libre, annoncent plutôt la forme du verset (Aquien-Honoré 1997 : 98-100).

Rappelons que le terme « verset » désigne à l'origine les divisions numérotées de la Bible et d'autres textes sacrés. Le verset hébraïque a « une systématique accentuelle qui lui est propre, […] avec une hiérarchie complexe d'accents disjonctifs et conjonctifs » (Dessons-Meschonnic 1998 : 108). Ce rythme accentuel n'est pas gardé par les traducteurs dans les langues européennes modernes qui se contentent le plus souvent d'assurer l'autonomie du verset hébraïque par le moyen typographique de l'alinéa. La fin d'un verset biblique correspond toujours à une fin de groupe syntaxique et sémantique, le plus souvent elle coïncide avec celle d'une phrase (Backès 1997 : 135). Le verset moderne, ayant souvent recours à l'enjambement, diffère sur ce point aussi de son modèle biblique.

Claudel (1965 : 5) se réfère ouvertement aux versets bibliques (« le vers des Psaumes et des Prophètes ») lorsqu'il expérimente cette forme

poétique d'abord dans ses premiers drames (*La Ville*, *Tête d'Or*), ensuite dans son recueil lyrique (*Cinq grandes Odes*). Il y réfléchit sur le fonctionnement de la poésie, conçue comme moyen d'accès au divin[49]. Les critiques interprètent le plus souvent le recueil « comme une progression spirituelle, un mouvement graduel où chaque Ode est une étape vers une expérience décisive, poétique et religieuse, qui modifie définitivement l'orientation du poète dans le monde » (Hellerstein 1990 : 294). Le verset claudélien s'impose dans la suite comme une référence quasi incontournable. La parenté avec l'éloquence sacrée ne sera pas pourtant toujours si évidente chez les autres poètes en versets (comme André Suarès, Léon-Paul Fargue), ce qui peut rendre problématique l'emploi du terme. La spécificité du verset moderne résidera alors moins dans les relations qu'il entretient avec la spiritualité que dans les caractéristiques formelles le distinguant du poème en prose et du vers libre.

Les versets de Claudel d'une part et ceux de Saint-John Perse et de Senghor de l'autre se ressemblent par leur tonalité générale, qu'il s'agisse de la célébration de Dieu, de l'éloge du monde et de la nature, mais se distinguent par leur organisation. Il est habituel d'identifier des segments syllabiques rappelant des types de vers familiers dans les versets dits « métriques » de Saint-John Perse et de Senghor. Quant au verset claudélien, qualifié souvent de verset « cadencé », il repose sur la succession de groupes accentuels distribués selon un ordre croissant (cadence majeure) ou décroissant (cadence mineure), parfois selon une périodicité régulière. La restriction de nos analyses aux recueils de Claudel, Saint-John Perse et Senghor a eu pour effet de laisser de côté la problématique posée par le verset dit « amorphe » qui « ne présente pas de distribution notable de ses éléments » (Aquien [1990] 2004 : 39). Gérard Dessons (1991 : 15-106) exprime ses réserves concernant ce type de catégorisation. Il refuse surtout que l'on « postule l'existence d'un *verset métrique* » et propose de parler « d'un seul verset, de nature rythmique-accentuelle ». Il est évident qu'un verset ne peut pas être métrique,

[49] Dans la première ode (*Les Muses*), sous prétexte de décrire le sarcophage du Louvre représentant les neuf Muses, le poète s'intéresse aux problèmes théoriques de la création artistique. Le poème se termine sur l'invocation à Erato qui a été inspirée par sa liaison avec une femme mariée (Rosalie Vetch) et leur rupture. Le remords de son amour coupable et la pénitence qu'il s'inflige apparaît dans la deuxième ode (*L'Esprit et l'eau*). Le point culminant du recueil est la troisième ode (*Magnificat*), une prière où le poète se souvient de sa conversion, magnifie le Seigneur et célèbre la naissance de sa fille, Marie. Dans le quatrième poème (*La Muse qui est la grâce*), le poète affronte, sous forme de dialogue, la Muse qui finit par se transformer en la Grâce. Pour terminer, *La Maison fermée* oppose aux neuf Muses de la première ode les Quatre Vertus cardinales de la théologie, ainsi qu'au couple adultère le sacrement du mariage.

puisqu'il est libre, par définition, de toute mesure prédéterminée. Il peut en revanche (tout comme le vers libre ou le poème en prose) accepter des « mètres virtuels identifiables hors de tout contexte métrique » (Murat 2002 : 457). Le phénomène représente un enjeu plus ou moins important suivant les poètes. Chez Saint-John Perse et Senghor la dominance des groupes binaires (principalement de six, de huit et de douze syllabes) est tout à fait remarquable. Le repérage de ces éléments enrichit et complexifie notre lecture. Il ne s'agit nullement d'aller à la recherche de passages métriques au nom d'une norme disparue, pour en conclure à « la survie » du système classique. Il importe pourtant de voir quelle est la part de la tradition métrique dans la poésie des poètes étudiés.

L'identification des types de vers traditionnels dans un contexte libre est plus problématique qu'elle ne le paraît. En ce qui concerne par exemple la suppression du « e » muet dans la poésie moderne il n'y a pas de règles précises. La lecture peut dépendre d'un choix subjectif du poète ou du lecteur. La solution la plus simple serait de suivre la prononciation de la langue courante. Il arrive pourtant que l'application des règles de la versification classique révèle la présence des mètres.

> Enfance, mon amour, n'était-ce que cela?... (12: 6-6)

> Enfance, mon amour… (6) ce double anneau de l'œil et
> l'aisance d'aimer… (12: 6-6)
> Il fait si calme et puis si tiède, (8)
> il fait si continuel aussi, (8)
> qu'il est étrange d'être là (8), mêlé des mains à la facilité du
> jour... (12: 4-8) (Saint-John Perse 37)

Cette séquence « régulière » est précédée dans le poème (*Éloges V*) par un long verset occupant quatre lignes. Le nombre total de ses syllabes est bien trop grand pour être perçu globalement. Nous pouvons le décomposer, recourant parfois à l'élision de tel ou tel « e » muet, en groupes de quatre, six, huit et douze syllabes. Ce découpage est possible parce que ces groupes rythmiques correspondent à des unités syntaxiques, séparées par des signes de ponctuation (virgule, point).

> Le pont lavé, (4) avant le jour, (4) d'une eau pareille en songe au mélange de l'aub(e), (12 : 6-6) fait un(e) bell(e) relation du ciel. (8) Et l'enfance adorabl(e) du jour, (8) par la treille des tent(e)s roulées, (8) descend à même ma chanson. (8) (id.)

L'équivalence des groupes de huit syllabes (octosyllabes) y est clairement perceptible, parce que la forme est récurrente. Considéré comme le mètre « officiel » et le symbole de la versification française pendant trois siècles, l'alexandrin continue à faire l'objet d'une attention particulière dans la poésie moderne. Il se reconnaît même isolé, grâce à sa valeur culturelle, mais surtout à cause de l'égalité respective de ses hémistiches (6-6). Un autre exemple, tiré du poème « Palmes » de Saint-John Perse :

> Car au matin, (4) sur les champs pâles de l'eau nue, (8) au long de l'Ouest, (4) j'ai vu marcher des Princes et leurs Gendres, (10) des hommes d'un haut rang, (6) tous bien vêtus et se taisant, (8) parc(e) que la mer avant midi est un dimanche (12 : 4-4-4) où le sommeil a pris le corps d'un Dieu, (10) pliant ses jambes. (4) (Saint-John Perse 24)

Nous pouvons le décomposer en groupes de quatre, six, huit, dix et douze syllabes. Ces groupes rythmiques correspondent à des unités syntaxiques. Suzanne Bernard (1994 : 600) n'hésite pas à parler à propos de la poésie persienne d'une poésie « *ordonnée* : régie, quant à la phrase, par des *constantes rythmiques* paires, alexandrin et octosyllabe, qui donnent équilibre et noblesse à son allure ».

Dans son drame *La Ville* où la forme poétique du verset est utilisée pour la première fois, Claudel donne l'impression d'avoir systématiquement cherché à éviter les éléments traditionnels comme l'alexandrin et les rimes[50]. Il est évident que le verset claudélien non plus n'est pas dépourvu de proportions récurrentes. Une notation simple, traduisant par des nombres syllabiques la segmentation syntaxique, mettra à jour sans difficulté des régularités numériques. Mais ces « modules rythmiques »[51] n'ont pas l'intention de se référer au système métrique. En effet, « pour Claudel – comme le souligne Bozon-Scalzitti (1965 : 20) – l'essentiel n'est pas le chiffre mais le rapport entre les chiffres, *la proportion ineffable* d'où naît *la mesure sainte, libre, toute puissante, créatrice* »[52]. Claudel organise ses phrases et ses versets afin de faire sentir des rapports de quantités. Conformément à la loi rhétorique des masses croissantes, liée aux propriétés rythmiques et intonatives de la langue française, il favorise la distribution des segments syntaxiques selon un

[50] Selon Backès (1997: 135-136) la pièce entière ne contient qu'une vingtaine de vers de douze syllabes.
[51] Expression utilisée par Murat (2002: 422).
[52] Les citations sont tirées de la deuxième ode de Claudel.

ordre croissant. Cette dominance est tout à fait nette dans la deuxième partie du recueil, devenue de plus en plus équilibrée. Nous relevons un nombre remarquable de versets à cadence majeure, produisant des effets d'amplification, de progression.

> – O part ! ô réservée ! ô inspiratrice ! ô partie réservée de moi-même ! ô partie antérieure de moi-même ! (Claudel 273)

L'effet de rétrécissement, lié à la fois à la cadence mineure et à la chute de la phrase sur un segment court est plutôt rare, il apparaît parfois dans les deux premières odes, évoquant l'amour coupable du poète pour Rose et leur rupture.

> Et voici que, comme quelqu'un qui se détourne, tu m'as trahi, tu n'es plus nulle part, ô rose ! (ibid., 245)

A ces deux types de construction rythmique, correspondent en général dans les odes de Claudel deux types de phrases. (La dimension du verset peut être inférieure, égale ou supérieure à celle de la phrase.) La phrase ample « à reprise élargissante » (Antoine 1959 : 51), rappelant les périodes classiques, est de cadence majeure. La phrase segmentée, d'aspect souvent nominal et énumératif, est parfois de cadence mineure. Le recours à de longues énumérations, coordonnées ou simplement juxtaposées, ainsi que la fréquence élevée des phrases nominales, sont des caractéristiques syntaxiques communes aux recueils de Claudel, Saint-John Perse et Senghor. Les nominalisations, les appositions et les incises s'inscrivent également dans une tendance générale accordant plus d'autonomie aux divers constituants grammaticaux. En imposant un arrêt, tous ces procédés créent des effets de rupture dans le déroulement syntaxique des poèmes. Ils attirent l'attention des lecteurs sur le langage poétique pour lui-même.

La segmentation syntaxique et rythmique peut être mise en valeur par l'assonance des phonèmes terminaux des groupes.

> Et mon cœur va défaillant à l'odeur vineuse du sang,
> mais j'ai des consignes et le devoir de tenir (Senghor 38)

> Toute brûlante ! toute mourante ! toute languissante !
> (Claudel 231)

Les adjectifs verbaux du deuxième exemple ont en plus en commun de se terminer par un « e » muet, considéré par Claudel (1965 : 457) « comme une vibration de l'âme qui prolonge le son ».

Saint-John Perse et Senghor exploitent d'une manière encore plus appuyée que Claudel les effets musicaux et rythmiques des échos phoniques. Ils accordent un rôle organisateur, structural à l'allitération et à l'assonance. La perception des groupes binaires peut également être facilitée par la distribution des homophonies. Donnons un exemple :

> Pluie pure de rosée (6) quand saigne la mort du Soleil (8)
> sur la plaine marine (6) et les vagues des guerriers morts. (8)
> (Senghor 51)

Citons encore la répétition de l'interjection « ô » (une variété particulière de l'allitération) qui caractérise surtout le recueil de Claudel (Ô grief ! ô revendication ! », 233) et celui de Saint-John Perse (« Ô clartés ! ô faveurs ! », 24). A titre d'illustration, donnons les six derniers versets de la deuxième ode.

> Ô mon amie ! ô Muse dans le vent de la mer ! ô idée
> chevelue à la proue !
> Ô grief ! ô revendication !
> Érato ! tu me regardes, et je lis une résolution dans tes yeux !
> Je lis une réponse, je lis une question dans tes yeux ! Une
> réponse et une question dans tes yeux !
> Le hourra qui prend en toi de toutes parts comme de l'or,
> comme du feu dans le fourrage !
> Une réponse dans tes yeux ! Une réponse et une question
> dans tes yeux. (II, 233, v. 284-289)

Il est à noter que les formes interjectives sont en rapport étroit avec le style nominal : nous les rencontrons presque toujours dans des constructions dépourvues de verbes. Suivies d'un substantif ou d'un adjectif, elles expriment, dans le style soutenu, une apostrophe ou une invocation, renforçant la tonalité lyrique des poèmes.

Tous ces jeux de sonorités éloignent les versets du langage courant. Ils s'associent pour renforcer leur cohérence et sont à l'origine de leur musicalité. Ils peuvent également produire un effet d'incantation. Sans entrer ici dans les détails, rappelons que la rhétorique classique exerce encore une influence considérable sur les poètes en versets. De longueur en général beaucoup plus important que le vers libre, le verset peut recourir aux procédés rhétoriques exploités plutôt par la prose. Il fait un assez large usage des figures particulièrement aptes à évoquer le style oratoire.

Depuis que Roman Jakobson, à la suite des recherches de Robert Lowth menées au XVIII^{e} siècle sur le verset hébraïque, a proposé de faire

des structures répétitives et parallèles la caractéristique distinctive du langage poétique, nous leur accordons une importance particulière. Elles sont primordiales non seulement pour des raisons rythmiques, mais jouent un rôle dans l'élaboration des réseaux de signification aussi. Les reprises se manifestent à tous les niveaux linguistiques. Outre les récurrences phoniques, les trois recueils présentent de nombreux cas de répétitions lexicales, morphologiques, syntaxiques et sémantiques. Il n'est pas question d'observer toutes les répétitions et parallélismes, cela exigerait de longs développements. Dans ce qui suit, nous nous contentons d'évoquer brièvement les types de répétition les plus importants.

Les termes répétés sous forme identique (un seul mot ou un groupe de mots) peuvent se suivre immédiatement. Il est habituel de leur attribuer une fonction d'insistance (« Paix paix et paix », Senghor 51). Des segments entiers peuvent être repris – à l'identique ou avec de légères variations – d'une strophe à l'autre, voire d'un poème à l'autre, en assurant une sorte de continuité aux recueils : « Palmes ! et la douceur / d'une vieillesse des racines… ! (Saint-John Perse 23, 29).

Étant donné que la longueur des versets peut varier dans une mesure importante, le point d'accentuation principal se déplace de la position finale à la position initiale. Les anaphores, très nombreuses dans les trois recueils, acquièrent une force structurante comparable à celle des rimes. L'élément répété au début de plusieurs versets à la suite (à quoi s'ajoutent les occurrences intérieures) peut être un substantif (« bénédiction », Claudel 262), une forme verbale (« Donne-moi », Senghor 53), un terme présentatif (« voici », Claudel 276, Senghor 16), une préposition (« sur », Saint-John Perse 13), un adverbe (« soudain », Claudel 234) ou un pronom personnel (« elle », Claudel 222-223, 287).

Après avoir nommé dans la première ode *Mnémosyne* (mère des Muses, personnification de la Mémoire), Claudel ne s'y réfère dans la suite que par le pronom personnel à la troisième personne du singulier, au féminin. Les pronoms « elle » forment une longue chaîne (treize occurrences dans la strophe de onze versets, dont six occurrences en position initiale).

> Elle écoute, elle considère.
> Elle ressent (étant le sens intérieur de l'esprit),
> Pure, simple, inviolable ! Elle se souvient.
> Elle est le poids spirituel. Elle est le rapport exprimé par un
> chiffre très beau. Elle est posée d'une manière qui est

ineffable
Sur le pouls même de l'Être.
Elle est l'heure intérieure; le trésor jaillissant et la source emmagasinée;
La jointure à ce qui n'est point temps du temps exprimé par le langage.
Elle ne parlera pas; elle est occupée à ne point parler. Elle coïncide.
Elle possède, elle se souvient, et toutes ses sœurs sont attentives au mouvement de ses paupières.
(222-223, v. 43-51)

Dans la dernière ode, lors de la présentation des quatre vertus cardinales, le poète procède de la même manière. Les phrases consécutives sont introduites par le présentatif « voici ».

Voici l'œuvre d'Août, voici l'extermination de Midi,
Voici les sceaux de Dieu rompus qui s'en vient juger la terre par le feu !
Voici que du ciel et de la terre détruits il ne se fait plus qu'un seul nid dans la flamme, [...] ! (V, 276, v. 253-256)

La liaison entre les phrases est souvent asyndétique. Lorsque Claudel l'indique d'une manière explicite, il le fait souvent par la mise en relief des conjonctions. Par leur répétition en position initiale de verset, il articule le texte et le rend rythmique.

Vous êtes là et je suis là.
Et vous m'empêchez de passer et moi aussi je vous empêche de passer.
Et vous êtes ma fin, et moi aussi je suis votre fin.
Et comme le ver le plus chétif se sert du soleil pour vivre et de la machine des planètes,
Ainsi pas un souffle de ma vie que je ne prenne à votre éternité.
(II, 238, v. 124-128)

Le retour obsessionnel de la conjonction « et » dans les versets de Claudel rappelle le langage biblique. Dans ce cas, les connecteurs, loin d'être absents, sont récurrents jusqu'à l'insistance. Citons encore les phrases et syntagmes bâtis sur une structure binaire, également avec la conjonction de coordination « et » : « cette mine enivrée et close » (I, 221,

v. 8), « la dépouille grotesque et terrible ! » (I, 225, v. 97), « le violon puissant et juste » (I, 229, v. 188), « la terre large et féconde » (I, 230, v. 220), « ma terre forte et difficile » (I, 231, v. 228), « Mes sages et actives sœurs ! Et moi je suis chaude et folle, impatiente et nue ! » (I, 236, v. 251). Ce procédé de dédoublement traduit un souci de précision.

La reprise en anaphore de la conjonction « et » au début de plusieurs unités typographiques consécutives est très fréquente chez les trois poètes (par exemple Claudel 239, Saint-John Perse 38, Senghor 49-50). Elle ne manque pas d'évoquer les psaumes ou les litanies médiévales. L'enchaînement de séquences syntaxiques brèves par la conjonction « et » rappelle également le langage biblique.

> Et ces clameurs, et ces silences ! et ces nouvelles en voyage et ces messages par marées, ô libations du jour !... et la présence de la voile, grande âme malaisée, la voile étrange, là, et chaleureuse révélée, comme la présence d'une joue… Ô (Saint-John Perse 41)

La reprise des unités lexicales au début et/ou à l'intérieur des versets signale le plus souvent des constructions de parallélisme syntaxique.

> Ténèbres de l'intelligence ! ténèbres du son !
> Ténèbres de la privation de Dieu ! ténèbres actives qui sautent sur vous comme la panthère, (Claudel 270)

Le parallélisme est construit ici sur la répétition en anaphore du substantif « ténèbres » avec variation de son expansion (groupe prépositionnel, adjectif, subordonnée relative).

Le rythme essentiel de l'Afrique, celui du tam-tam, est fondé selon Senghor sur la répétition avec variation, ce qu'il appelle les « parallélismes asymétriques »[53]. Le parallélisme syntaxique peut se développer au niveau de la phrase, sans aucune reprise lexicale. Les trois premiers versets d'*Éloges III* de Saint-John Perse par exemple suivent la même construction grammaticale : sujet, verbe, complément.

> Les rythmes de l'orgueil descendent les mornes rouges.
> Les tortues roulent aux détroits comme des astres bruns.
> Des rades font un songe plein de têtes d'enfants…
> (Saint-John Perse 35)

[53] *Dialogue sur la poésie francophone* (Senghor [1964] 1990: 400).

Signalons encore le rôle primordial des négations dans les *Cinq Grandes Odes*. Michel Autrand (1982) qualifie même Claudel « poète de la négation ». En effet, les formes de négation y sont multiples et très fréquentes.

> Ô ami, je ne suis point un homme ni une femme, je suis
> l'amour qui est au-dessus de toute parole !
> Je vous salue, mon frère bien-aimé.
> Ne me touchez point ! ne cherche pas à prendre ma main.
> (Claudel 248)

Quant à la négation niée, c'est-à-dire la négation de la négation, elle est pour Autrand « le support, la formule linguistique de l'éternité dans les Odes » (Autrand 1982 : 134).

Tout au long de ce chapitre, nous avons essayé de dégager les caractéristiques formelles du verset moderne, à travers l'examen de trois recueils poétiques : ceux de Claudel, de Saint-John Perse et de Senghor. Nous avons mis l'accent sur les emprunts que cette forme poétique spécifique fait au vers libre et au poème en prose. Lors de la description de son unité constitutive, nous avons insisté sur les points qui différencient un verset d'une part d'un vers et de l'autre d'un paragraphe. Ce faisant, nous étions obligée de prendre position dans la question fondamentale de la poéticité. Selon la définition typographique (définition minimale), la seule présence du blanc (et par conséquent la possibilité de l'enjambement) autorise de traiter les versets comme des vers et suffit à leur garantir un statut poétique. Tout en reconnaissant l'importance de l'agencement spatial dans la poésie moderne, nous attendons du verset, comme de tout poème, qu'il manifeste un travail spécifique sur la matière langagière.

Nous nous sommes interrogée sur quelques procédés linguistiques mis en œuvre dans les recueils étudiés qui prennent également en charge l'organisation des versets. Ces faits de langue sont à notre avis représentatifs de l'écriture de Claudel, de Saint-John Perse et de Senghor, et de celle de la forme poétique du verset en général. Les équivalences phonétiques, rythmiques et syntaxiques, relevées dans les versets, contredisent la linéarité du langage discursif. Offrant des effets formels analogues à ceux que la poésie versifiée met en œuvre, elles contribuent à fonder le sentiment poétique.

1.3.1. Les versets de Jules Supervielle

Paul Claudel et Jules Supervielle ont en commun l'expérience de longs voyages entre deux continents et le sentiment d'être déchirés entre deux mondes. De grands voyageurs, Claudel et Supervielle sont également de grands expérimentateurs de genres et de formes littéraires. Poètes, dramaturges, prosateurs, ils ne cessent de réfléchir sur le fonctionnement de la poésie, conçue comme moyen d'accès au divin. Le verset en tant que forme poétique de la modernité a également un rapport privilégié avec le voyage. Comme l'écrit Nelson Charest (2007 : 8) dans la présentation de l'ouvrage collectif consacré au verset moderne : « Non seulement le poète qui écrit du verset est souvent en voyage, en Orient notamment, mais il apparaît également que le verset se situe lui-même en exil : hors des cadres, hors des formes, au-delà de la capacité respiratoire de l'humain, poussant ainsi son exploration vers l'inconnu ».

Jules Supervielle (1884-1960) avait une connaissance profonde de l'œuvre claudélienne, de l'œuvre poétique tout aussi bien que de l'œuvre dramatique. Il admirait avant tout les *Cinq grandes Odes* dont la forme élargie lui a servi de modèle pour la libération rythmique de ses poèmes. Il se sentait également proche du lyrisme cosmique de Claudel, grand voyageur et habitué comme lui aux longues traversées transatlantiques. Les versets des *Cinq grandes odes*, tout comme les poèmes en prose de *Connaissance de l'Est* sont (presque tous) écrits pendant le séjour de Claudel en Chine. D'une tout autre manière que son « livre de l'Est »,[54] les *Cinq grandes odes* veulent également produire dans l'esprit du lecteur « un état de connaissance »[55].

Né comme Lautréamont et Laforgue à Montevideo (de parents français), Supervielle partage sa vie entre l'Uruguay et la France. Il évoque sa double appartenance, l'« Uruguay de [son] enfance et de [ses] retours successifs en Amérique » (Supervielle 1928 : 2) dans plusieurs textes autobiographiques (*Uruguay, Boire à la source*).

> Je suis né à Montevideo, mais j'avais à peine huit mois que je partis un jour pour la France dans les bras de ma mère qui devait y mourir, la même semaine que mon père. Oui, tout cela dans la même phrase. Une phrase, une journée, toute la

[54] André Suarès, cité par Claude-Pierre Perez (1995 : 17).

[55] Introduction de Stanislas Fumet à l'*Œuvre poétique* de Claudel (1957 : 4).
Claudel est fasciné par la Chine, mais le monde chinois n'est pas le monde chrétien, ce qui le conduit à parler de « peuple barbare » (« La Maison fermée », 282) et de sa « captivité des murs de Pékin » (« L'Esprit et l'eau », 233).

vie, n'est-ce pas la même chose pour qui est né sous les signes jumeaux du voyage et de la mort ? (id.)

Après la mort de ses parents, empoisonnés accidentellement par de l'eau polluée, il est élevé à Montevideo par son oncle et sa tante. Ce n'est qu'à l'âge de neuf ans que l'enfant apprend par hasard que ses vrais parents sont morts. Il se sent coupable parce qu'en les oubliant il a participé en quelque sorte, croit-il, à leur disparition. C'est en France qu'il fait ses études secondaires, puis sa licence d'espagnol, passant ses vacances en Uruguay.

Supervielle se tient à l'écart des écrivains surréalistes, ne participe pas à leurs débats. Il n'empêche que les vers libres et les versets de *Débarcadères* (1922) et de *Gravitations* (1925), premiers recueils de maturité poétique, évoquent encore les visions surréalistes, tant pour les aspects extérieurs que pour les aspects intérieurs. Influencé certainement par les *Feuilles d'herbe* de Walt Whitman, ainsi que par les *Cinq grandes odes* de Paul Claudel, il choisit le vers libre et le verset pour faire sentir l'immensité de la pampa sud-américaine et les profondeurs de la mer.

La forme poétique du verset est liée incontestablement dans l'esprit de Supervielle au nom de Claudel. Comme il écrit dans *En songeant à un art poétique* (1996 : 565) : « L'art poétique est pour chaque poète l'éloge plus ou moins indiscret de la poésie où il excelle. Et c'est ainsi que Verlaine nous recommande les vers impairs, Valéry les vers réguliers de forme classique ou mallarméenne, Claudel le verset ».

Il justifie d'ailleurs sa propre pratique du verset en disant que « le verset biblique repris et revivifié par Claudel est devenu une nouvelle source de richesse pour la prosodie française et je ne vois pas pourquoi on s'en priverait » (Supervielle 1946 : 32-33). Cette citation est tirée d'une conférence[56] que Supervielle a consacrée à Claudel en 1944 à l'Université de Montevideo (publiée en partie en 1946 dans la revue *Valeurs* sous le titre *Éléments d'une poétique*).

Pour Supervielle, dans les versets « la part de prose est beaucoup plus considérable que dans le vers régulier, et qui se rapproche de la prose rythmée » (ibid., 32). Un peu plus bas dans la même lecture commentée des œuvres claudéliennes il ajoute : « si j'ai des choses très précises à dire et que je veuille cerner assez exactement le concept, presque à la façon dont le ferait un prosateur, tout en voulant rester dans le domaine du poète,

[56] En 1944, Supervielle consacre à l'Université de Montevideo une série de conférences à la poésie française contemporaine. L'une de ses conférences présente Paul Claudel.

c'est le verset que j'emploierai, forme qui adhère mieux à tous les méandres de la pensée » (ibid., 34).

Ce sont surtout les versets de *Débarcadères* qui témoignent d'une influence certaine de Claudel. L'espace formel élargi du verset représente pour Supervielle une forme d'écriture ouverte, particulièrement apte à décrire l'homme du nouveau monde, libre des contraintes, le gaucho ou le marin. Nous citons deux brefs passages du « Retour à l'estancia » (1996 : 128-129):

> Je fais corps avec la pampa qui ne connaît pas la mythologie,
> avec le désert orgueilleux d'être le désert depuis les temps
> les plus abstraits,
> il ignore les Dieux de l'Olympe qui rythment encore le vieux
> monde.
> Je m'enfonce dans la plaine qui n'a pas d'histoire et tend de
> tous côtés sa peau dure de vache qui a toujours couché
> dehors
> […]
> Je me mêle à une terre qui ne rend de comptes à personne et
> se défend de ressembler à ses paysages manufacturés
> d'Europe, saignés par les souvenirs,
> à cette nature exténuée et poussive qui n'a plus que des
> quintes de lumière,
> et, repentante, efface, l'hiver, ce qu'elle fit pendant l'été.
> J'avance sous un soleil qui ne craint pas les intempéries,
> et se sert sans lésiner de ses pots de couleur locale toute
> fraîche
> pour des ciels de plein vent qui vont d'une fusée jusqu'au
> zénith,
> et il saisit dans ses rayons, comme au lasso, un gaucho
> monté, tout vif.

Supervielle y dépeint un paysage sud-américain qu'il oppose au paysage européen. Aux termes spécifiques sud-américains (*la pampa, talas, ceibos, pitas, gaucho*) s'opposent ceux d'Europe (*la mythologie, Dieux de l'Olympe, le grec, le latin*). La pampa est une région rude, nullement façonnée par l'homme, à l'état brut. Région rugueuse avec très peu de végétation, mais qui résiste au vent. Il dessine son autoportrait en gaucho, barbare, débridé, lié aux éléments naturels, « hors-venu ». La pampa est pour lui à la fois désertique et pleine de vie, hostile et accueillante. « L'homme de la pampa » réapparaîtra dans son roman

portant ce titre (1923) et dans les « Poèmes de Guanamiru », dernière section de *Gravitations*.

Outre la pampa, c'est la mer qui est l'élément central du recueil *Débarcadères* : « J'ai passé plus de quatre cents jours en mer. Et c'est à elle que je dois de toujours vivre dans une distraction profonde »[57].

Aux grands espaces terriens et marins de *Débarcadères* s'ajoutent dans les *Gravitations* les infinis céleste et temporel. Les traversées transatlantiques se complètent par d'autres voyages entre ciel et terre, le réel et l'imaginaire, la vie et la mort. Ils peuvent être l'occasion d'émerveillement, mais beaucoup plus souvent ils inspirent de l'angoisse, du vertige, se présentent sur leur aspect tragique où tout se décompose et se consume. Ce sont les images récurrentes du poète qu'il reprendra et développera tout au long de sa vie. « Les thèmes principaux s'enlacent, des lianes relient les livres les uns aux autres » – insiste Étiemble (1960 : 41) sur l'unité thématique de l'œuvre supervilienne.

A partir du *Forçat innocent* (1930), il choisit de s'imposer un cadre métrique traditionnel, contrastant avec les tendances régnantes de son époque. Les vers libres et les versets des premiers recueils (*Débarcadères, Gravitations*) sont peu à peu remplacés par des vers réguliers.

Il revient pourtant au verset dans le recueil *La Fable du monde*, publié en 1938, au moment où « Chaque matin [les gens] se demandent si la tuerie va commencer » (*Prière à l'inconnu*, 363). C'est une méditation poétique sur l'allégorie de la Genèse, sous-tendue par l'angoisse inspirée par les événements historiques tragiques (le bombardement de Guernica en 1937, la menace de la guerre). C'est une prière malhabile, fragile, balbutiante qui tire sa force justement de sa spontanéité et de sa sincérité. Le recueil contient, outre les poèmes strophiques en vers réguliers (« Métamorphose », « Descente des géants »), en alexandrins non rimés (« Le Chaos et la Création ») ou en octosyllabes (« Dieu pense à l'homme », « Dieu crée la femme », « Le premier arbre », « Le premier chien »), plusieurs grands versets dont « Prière à l'inconnu », « Tristesse de Dieu » ou « Le Corps ». Les « parties en versets », explique Supervielle (1996 : 853) à Jean Paulhan, ont pour fonction de donner « de la variété à l'ensemble ». Il est significatif que les versets apparaissent dans les poèmes les plus lyriques, les plus intimes du recueil. « Le rythme moins régulier du verset, non rimé, est peut-être à la mesure du chaos qui menace l'Europe et, en tout cas, il permet une adresse plus familière à Dieu » (ibid., 863). Nous citons le début de la « Prière à l'inconnu » (363) :

[57] Cité par A. Blanchet (1961 : 137).

Voilà que je me surprends à t'adresser la parole,
Mon Dieu, moi qui ne sais encore si tu existes,
Et ne comprends pas la langue de tes églises chuchotantes,
Je regarde les autels, la voûte de ta maison
Comme qui dit simplement : « Voilà du bois, de la pierre,
Voilà des colonnes romanes, il manque le nez à ce saint
Et au-dedans comme au dehors il y a la détresse humaine. »
Je baisse les yeux sans pouvoir m'agenouiller pendant la
messe
Comme si je laissais passer l'orage au-dessus de ma tête
Et je ne puis m'empêcher de penser à autre chose.

Le « Dieu très atténué » (370) de Supervielle (un Dieu incertain qui doute, un Dieu très humain, bienveillant et mélancolique) est bien loin du Dieu de Claudel. Il n'a pas grand-chose à voir avec la tradition épique de Victor Hugo non plus. Supervielle trouve irritant le côté oratoire de la poésie claudélienne, sa certitude inébranlable d'avoir toujours raison. « Supervielle admire le Claudel lyrique, et prend ses distances face au Claudel dogmatique. » − écrit Didier Alexandre (2001a : 2).

Malgré les ressemblances évidentes, les versets de Claudel et ceux de Supervielle se distinguent sur plusieurs points. L'écriture de Supervielle est moins éloquente, moins solennelle. Il n'a que rarement recours aux exclamations et interjections emphatiques chères à Claudel. Dans les versets de Supervielle les unités syntaxiques et rythmiques ont tendance à coïncider (il n'y a que très peu d'enjambements), ce qui leur donne une allure plus prosaïque, plus familière. Pour Supervielle (1996 : 709) la longueur et la variété des versets a « une fonction mimétique, suggérant l'immensité et la variété de l'univers ». Il ne s'approche que par endroits de la « célébration magnifiante » (id.) des versets claudéliens, lors de l'éloge du monde et de la nature, « cette nature essentiellement cosmique »[58].

1.3.2. L'influence du verset claudélien au Québec

Il faut attendre les années 1930 pour que la poésie québécoise, bien timidement et après beaucoup d'hésitations, commence à s'engager dans la voie de la modernisation prosodique (Arnold 1987 : 6). « Le poème en prose, lui, n'a eu que peu d'échos au Québec » (Bonenfant 2007 : 79).

[58] Extrait d'un dactylogramme inédit de Supervielle (1996 : 1033).

Essayant de « fixer le moment où la métrique traditionnelle québécoise cède la place au verslibrisme en tant que norme poétique pour certains (pas pour tous) », Ivor A. Arnold (1980 : 224) cite les noms de Jeanne l'Archévêque-Dugay, Jacqueline Francœur, Simone Routier. Suivant les dates de publication, ces femmes poètes devançaient Hector de Saint-Denys Garneau et Alain Grandbois, considérés pourtant au Québec comme les premiers grands innovateurs en vers libres. Les adversaires du vers libre voient dans « l'intrusion de la prose dans le poème » une attaque contre la « pureté des genres et des catégories, pureté de la croyance, pureté de la race » (Nepveu 1984 : 18). A titre d'illustration, prenons un poème en vers libres d'Hector de Saint-Denys Garneau (1972 : 31) tiré du recueil *Regards et jeux dans l'espace*, publié en 1937.

C'est là sans appui

Je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise
Et mon pire malaise est un fauteuil où l'on reste
Immanquablement je m'endors et j'y meurs.

Mais laissez-moi traverser le torrent sur les roches
Par bonds quitter cette chose pour celle-là
Je trouve l'équilibre impondérable entre les deux
C'est là sans appui que je me repose.

Selon Michel Lemaire (1994 : 73) « le vers libre de Garneau se définit par son opposition même au vers régulier ». Il n'hésite pas à parler à propos des vers « les plus typiques du poète » d'une « perversion ironique de l'alexandrin » (ibid., 82). Chez lui « le rythme boite avec ostentation » (ibid., 73). Il est habituel de parler du « prosaïsme » (Lemaire 1994) ou de la « prose du poète » (Nepveu 1984).

Parlant de la modernisation prosodique de la poésie canadienne francophone, nous devons insister sur l'influence du verset claudélien (Arnold 1987 : 224) qui s'impose au Québec dès les premières décennies du XX^{e} siècle.

Publiées en 1920, *Les atmosphères* de Jean-Aubert Loranger se situent « dans les marges de la littérature existante » au Québec à l'époque (Bonenfant 2007 : 70). Selon Luc Bonenfant qui s'intéresse à la « modernité générique et usages formels du verset » dans le recueil de Loranger (ibid., 69), « l'utilisation typographique du verset par le poète québécois installe une modernité esthétique qui repose désormais sur l'affirmation des pouvoirs poétiques de la prose » (ibid., 80). Il n'empêche

que l'exemple de Loranger (1896-1942) reste isolé jusqu'à la fin des années 1930. Citons le prologue du « Passeur » de Loranger (Bonenfant 2007 : 71).

> Une rivière.
>
> Sur la rive gauche qui est basse, il y a un village. Une seule rue le traverse par où entre sa vie, et les petites maisons, qui se font vis-à-vis, y sont comme attablées. Tout au bout, à la place d'honneur, l'église qui préside à la confrérie des petites maisons.
>
> Sur la rive droite qui est escarpée, c'est une grande plaine avec des moissons, une plaine qui remue; et derrière un grand bois barre l'horizon, d'où vient une route vicinale jusqu'à la grève où est la cabane du passeur.
>
> La route est flanquée de poteaux télégraphiques qui ont l'air de grands râteaux debout sur leur manche.
>
> Enfin, le bac du passeur qui est un morceau de la route qui flotte sur l'eau.

Selon Bonenfant (ibid.), « la modernité du texte tient aussi pour une large part à sa relative indétermination générique ». Conte, prose poétique, poème en prose ou verset ? Pour nous, le « Passeur » de Loranger rappelle beaucoup plus les poèmes en prose d'Aloysius Bertrand que les versets de Claudel.

Les traits caractéristiques du verset claudélien se retrouvent de toute évidence dans la poésie d'Anne Hébert. Son poème « Mystère de la parole » (Hébert 1993 : 65) est publié en 1960 dans le recueil du même titre.

> Mystère de la parole
>
> Dans un pays tranquille nous avons reçu la passion du monde,
> épée nue sur nos deux mains posée
>
> Notre cœur ignorait le jour lorsque le feu nous ainsi remis, et
> sa lumière creusa l'ombre de nos traits

C'était avant tout faiblesse, la charité était seule devançant la crainte et la pudeur

Elle inventait l'univers dans la justice première et nous avions part à cette vocation dans l'extrême vitalité de notre amour

La vie et la mort en nous reçurent droit d'asile, se regardèrent avec des yeux aveugles, se touchèrent avec des mains précises

Des flèches d'odeur nous atteignirent, nous liant à la terre comme des blessures en des noces excessives

Ô saisons, rivière, aulnes et fougères, feuilles, fleurs, bois mouillé, herbes bleues, tout notre avoir saigne son parfum, bête odorante à notre flanc

« L'emploi tout nouveau par l'auteure du verset à la manière de Claudel ou de Saint-John Perse » (Brochu 2003 : 87), tout comme le changement de tonalité par rapport au recueil précédent (*Le Tombeau des rois*, 1953) sont généralement interprétés « en termes d'affranchissement et d'émancipation » (Watteyne 2004 : 60). Anne Hébert « serait passée du désir empêché et de la hantise de la mort à une ouverture sur le monde, à travers un chant qui célèbre la vie », lecture historique[59] mise en doute par Nathalie Watteyne (ibid.). Tout en reconnaissant les différences formelles (la transition du vers libre bref au verset ample), Watteyne (ibid., 61) préfère parler d'un « lyrisme de la cruauté et du dénuement qui traverse les deux recueils d'Anne Hébert ».

En ce qui concerne la présentation typographique du poème étudié, son découpage en des versets de différentes longueurs crée à lui seul un rythme visuel. Des lignes de blanc sont insérées entre les versets qui prennent ainsi des allures de strophes. Tous les débuts de versets sont alignés à la marge de gauche rappelant la disposition des vers (libres). Lorsque la dimension du verset est inférieure à celle de la ligne, comme dans « La sagesse m'a rompu les bras », par exemple, la présence du blanc final apparente le verset plus bref que la ligne au vers libre. La poète maintient la majuscule initiale au début de chaque verset (le plus souvent sans point final). La fin des versets du poème correspond toujours à une fin

[59] *Mystère de la parole* « rendrait avec ferveur la libération suscitée par la Révolution tranquille » (Watteyne 2004 : 60).

de groupe syntaxique et sémantique, le plus souvent elle coïncide avec celle d'une phrase (suivant sur ce point son modèle biblique).

Les versets d'Anne Hébert, comme ceux de Claudel, reposent sur la succession de groupes accentuels, distribués selon un ordre croissant ou décroissant. Les versets à cadence majeure produisent des effets d'amplification, de progression. Rappelons que la rhétorique classique exerce encore une influence considérable sur les poètes en versets ayant souvent recours aux procédés rhétoriques exploités plutôt par la prose.

Les phrases segmentées, d'aspects souvent nominaux et énumératifs, sont également présentes chez Anne Hébert (le verset 7 du poème cité en est un bon exemple). Elle accorde un rôle organisateur, structural à l'allitération (« fougères, feuilles, fleurs ») et à l'assonance (« bête odorante à notre flanc »). Ces jeux de sonorités produisent un effet d'incantation. Outre les récurrences phoniques, les versets du recueil présentent de nombreux cas de répétitions lexicales, morphologiques, syntaxiques et sémantiques. La reprise en anaphore de la conjonction « lorsque » au début de sept unités typographiques consécutives dans le poème « Survienne la rose des vents » ne manque pas d'évoquer les psaumes ou les litanies médiévales.

Abandonnant les règles de la versification traditionnelle, les versets d'Anne Hébert continuent à présenter « une quelconque unité sémantique, basée par exemple sur un système narratif ou descriptif » (Giroux – Dame 1981 : 125). Pour Robert Giroux et Hélène Dame cette « rupture partielle » (ibid., 141) n'est que « l'illusion de la modernité » (ibid., 136). En revanche, les poèmes de Paul-Marie Lapointe (*Le Vierge incendié*) et de Claude Gauvreau sont des « textes qui s'affranchissent des contraintes mêmes de la langue », des textes « tantôt asyntaxiques donc sans sémantique, tantôt asémantiques mais syntaxiques » (ibid., 158).

2. Retour au vers*

2.1. Le vers régulier

La dominance de la versification française classique prend fin au dernier tiers du XIX^e^ siècle. A un système strictement codifié se substitue alors un autre, libre par principe de toute contrainte. Cette « crise de vers », « exquise » et « fondamentale », appelée et qualifiée ainsi par Mallarmé (1945 : 360), signifie non seulement une crise formelle (métrique), mais aussi une crise de la poésie. « On assiste, comme finale d'un siècle […] à des bouleversements » − déclare Mallarmé (ibid., 361) en évoquant « la lassitude par abus de la cadence nationale » (ibid., 362), c'est-à-dire la dissolution de l'alexandrin, tout comme l'invention du vers libre « polymorphe » (ibid.).

Le vers libre, présenté dès son apparition comme une libération, « une haute liberté d'acquise » (ibid.), dominera l'écriture poétique pendant toute la période surréaliste et restera tout au long du XX^e^ siècle, sans devenir exclusive, la forme privilégiée de la poésie française. Dans ce contexte, il est intéressant de constater que de nombreux poètes contemporains retournent au vers régulier. Le fait d'écrire des vers mesurés et rimés au milieu ou à la fin du XX^e^ siècle (voire au début du XXI^e^) est fortement significatif : cela marque une prise de position, pourvus d'enjeux esthétiques et symboliques. La comparaison du vers régulier français avant et après la « crise de vers » permet de relever, outre quelques modifications formelles, des différences fondamentales dans les intentions poétiques.

Il est indéniable que la pratique du vers régulier ne disparaît pas complètement après « la crise de vers ». Nous citons le plus souvent l'exemple de Paul Valéry, écrivant en « vers classiques jusqu'à ses derniers jours » (Leuwers 1990 : 151). Il est aussi vrai que le vers régulier n'a jamais cessé de dominer les poèmes pour enfants et les paroles de chansons, tout comme les poèmes des versificateurs amateurs identifiant la poésie avec le compte des syllabes et les rimes.

Pourtant, la pratique du vers régulier au XX^e^ siècle, même dans une position marginale, ne manque pas de poser de sérieux problèmes. Il est très révélateur que l'adjectif du vers traditionnel : « régulier » (*vers réguliers* / *vers irréguliers*) signifie non seulement « qui se répète à

---

* La présente étude est une version complétée de l'étude parue originellement sous le titre : Le vers régulier français : avant et après la « crise de vers », in Malita, Ramona (éd.) *Agapes francophones 2019. Études de lettres francophones*, Université de l'Ouest de Timisoara, JATEPress, Szeged, 2019, p.227-240.

intervalles de temps égaux », il désigne aussi bien « qui se conforme à une règle », à une norme, donc qui est exempt de fautes (Backès 1974 : 21). C'est sous cette forme normative que la métrique a été transmise à travers la période de la versification classique (XVI-XIX^{e} siècles).

Ayant perdu tout caractère obligatoire, l'identification des éléments traditionnels n'est plus possible dans un contexte libre que par comparaison, par référence culturelle au modèle classique. Pendant des siècles, la versification avec toutes ses conventions, était « spontanément et immédiatement sensible sans ambiguïté au lecteur contemporain visé » (Cornulier, in Jarrety 2001 : 493). Cette « univocité et évidence métrique » (ibid., 494) se perd définitivement vers la fin du XIX^{e} siècle. Comme le fait remarquer le métricien Benoît de Cornulier (ibid., 495) :

> […] un grand nombre des lecteurs aujourd'hui considérés comme cultivés ne partagent ou ne connaissent même pas ce système, et traitent dans leur tête bien des vers des *Fleurs du mal* – métriquement ou parfois sans métrique – autrement qu'ils furent traités par leur auteur et ceux de ses contemporains auxquels il s'adressait.

La connaissance des conventions classiques n'est plus un savoir partagé pour la grande majorité des lecteurs contemporains. Guillaume Peureux (2009 : 572) va encore plus loin en écrivant que « la négligence, l'oubli, volontaire ou non, conscient ou non, de ces conventions, peut caractériser même les poètes modernes pratiquant un vers mesuré ». L'usage qu'ils font du vers régulier n'est que rarement une simple continuation de la versification traditionnelle, il s'agit beaucoup plus souvent d'un retour conscient, d'un choix esthétique délibéré.

Nous proposons de passer en revue quelques réponses caractéristiques, données à la question suivante : « comment écrire en vers (garder le vers) tout en manifestant une volonté de position moderne ? » (Purnelle 2003 : 14).

Jules Supervielle, Robert Desnos, Louis Aragon, Jacques Réda, William Cliff écrivent en vers réguliers à un moment donné de leur parcours poétique, obéissant à des motivations différentes qu'il s'agira d'élucider. Quant à Paul Éluard et Jacques Prévert, leur vers libre s'inscrit d'une manière constitutive dans la tradition métrique. Ces sept poètes, présentés en suivant un ordre chronologique et historique, illustrent chacun un type d'usage du vers régulier après la « crise de vers ».

Le « classicisme » de Supervielle

Jules Supervielle, considéré comme le « poète de la simplicité et de la transparence » (Cook 1997 : 36), commence sa carrière poétique par une poésie formellement libre. Il n'empêche qu'en 1923, lors d'une « enquête sur les maîtres de la jeune littérature », il affirme déjà sa croyance « au renouvellement des genres traditionnels » (Supervielle 1996 : 709). Les vers libres et les versets surréalistes de *Débarcadères* (1922) et *Gravitations* (1925) ne cèdent pourtant la place aux vers réguliers, les laisses aux strophes, les assonances aux rimes qu'à partir des années 1930. Cela ne signifie pas que le vers régulier devienne exclusif dans les recueils qui suivent (*Le forçat innocent, Les amis inconnus*, *La fable du monde*, *1939-1945, A la nuit*, *Oublieuse mémoire*)[60]. La technique poétique de Supervielle reste tout au long de sa carrière une « technique mouvante », comme il dit dans *En songeant à un art poétique* (1996, 565) : « Je laisse mon poème lui-même faire son choix. Ce n'est pas là mépris mais assouplissement de la technique. Ou, si l'on préfère, technique mouvante qui ne se fixe qu'à chaque poème dont elle épouse le chant ».

Le « classicisme » de Supervielle n'exclut nullement l'expérimentation formelle et intellectuelle. Fier d'appartenir à « une famille de petits horlogers », il s'impose un travail méticuleux, il veille à ce que « les moindres ressorts » de son poème soient à leur place, que les mots et les images soient exacts et précis (ibid., 559). Ce type de création artistique – travail méticuleux et « tâtonnement » (dont témoignent les manuscrits fort retravaillés) –- est revendiqué par Supervielle tout au long de sa carrière poétique. Il y revient à maintes reprises : « Personnellement, je suis un peu humilié quand une personne sensible ne comprend pas un de mes poèmes. Je me dis que ce doit être ma faute et je tourne et retourne mon poème dans tous les sens pour voir d'où cela provient » (Supervielle 1946 : 33).

C'est donc par souci de clarté et de « lisibilité » qu'il exploite les effets de récurrence de la versification traditionnelle. Les mots sont simples, sans éclat, la syntaxe et la ponctuation plus ou moins normale. Ce n'est pas à la surface que loge l'obscurité. La forme classique[61] de ses poèmes (forme familière au lecteur qui la reconnaît) a pour fonction de faciliter la compréhension et le décodage du système de symboles et

[60] Dans *La Fable du monde* les vers réguliers sont dominants, nous y trouvons des sections écrites exclusivement en vers mesurés, comme « La fable du monde », « Ô Dieu très atténué », « Lettre à l'étoile ».

[61] Forme classique, mais d'une grande variété : il aime varier les mètres courts et longs, tout comme les mètres pairs et impairs.

d'images. Les distiques d'alexandrins bien rimés, suivis par un quatrain d'hexasyllabes du poème « Saisir », sont censés rendre plus accessible une réflexion philosophique profondément moderne.

Saisir, saisir le soir la pomme et la statue,
Saisir l'ombre et le mur et le bout de la rue.

Saisir le pied, le cou de la femme couchée
Et puis ouvrir les mains. Combien d'oiseaux lâchés

Combien d'oiseaux perdus qui deviennent la rue,
L'ombre, le mur, le soir, la pomme et la statue.

Mains, vous vous userez
A ce grave jeu-là.
Il faudra vous couper
Un jour, vous couper ras.
(Supervielle 1996 : 244)

Il lui arrive parfois à recourir au sonnet, dont il suit – par respect de « la grande forme » – les règles traditionnelles. Le sonnet « Mais avec tant d'oubli… »,[62] tiré du recueil *Oublieuse mémoire* (1949), s'inscrit dans la tradition lyrique de la poésie française par le rappel très discret de Ronsard, Du Bellay, Lamartine ou Apollinaire.

Desnos : la dimension ludique du vers régulier

Contrairement à Supervielle qui n'a jamais fait partie du groupe surréaliste, Robert Desnos (1900-1945) en était dans les années 1920 un membre très actif. (Il s'y distingue comme le meilleur « médium » des activités hypnotiques.) Poète de la liberté, il ne supporte pas longtemps les doctrines du mouvement, notamment celle de l'engagement politique. Son refus d'adhérer au parti communiste met fin à sa participation au groupe surréaliste. C'est après sa rupture avec le surréalisme que Desnos revient aux mètres traditionnels, avant tout à l'alexandrin. Son recueil *Chantefables et Chantefleurs* (1944), d'une poésie mesurée et rimée, est pleine de fantaisie spontanée. Tous les écoliers français apprennent l'orthographe en récitant les « Hiboux » :

[62] Un sonnet de type élisabéthain (avec la seule différence que le sizain final est divisé en quatrain et distique).

Les Hiboux
Ce sont les mères des hiboux
Qui désiraient chercher les poux
De leurs enfants, leurs petits choux,
En les tenant sur leurs genoux.

Leurs yeux d'or valent des bijoux,
Leur bec est dur comme cailloux,
Ils sont doux comme des joujoux,
Mais aux hiboux point de genoux !

Aux innovations audacieuses de sa période surréaliste succède donc une poésie plus proche du langage enfantin. Il est néanmoins possible de lire les poèmes pour enfants de Desnos, écrits sous la Résistance, comme des messages cryptés, tant il aimait les jeux de mots, l'homophonie et l'argot (« hibou » désignant alors un policier qui patrouille la nuit). Dans le poème intitulé « Littérature », tiré de son recueil posthume *Destinée arbitraire*, il explique ainsi son retour aux « beaux vers » :

Je voudrais aujourd'hui écrire de beaux vers
Ainsi que j'en lisais quand j'étais à l'école
[…]
Mais compter tous ces mots accoupler ces syllabes
Me paraît un travail fastidieux de fourmi

Ses poèmes ayant recours aux octosyllabes ou aux alexandrins bien césurés se servent d'un langage familier, relâché : « J'écrirai donc comme je parle » (« Littérature », *Destinée arbitraire*). La forme traditionnelle évoque les souvenirs d'enfance et facilite la mémorisation des poèmes.

Aragon : le vers régulier comme stratégie idéologique et politique

Louis Aragon (1897-1982) suit un autre chemin que Robert Desnos : il adhère en 1927 au Parti Communiste Français avec André Breton, Benjamin Péret et Paul Éluard. Contrairement aux autres, il se soumet totalement au parti ce qui lui vaut en 1932 son exclusion du mouvement surréaliste. Aragon amorce un retour à la versification traditionnelle dès les années trente. La lutte des républicains d'Espagne contre le fascisme exerce une influence importante sur sa décision, formulée et affichée ouvertement dans son article *La rime en 1940*. Sous la Résistance, le retour

au vers régulier correspond à une stratégie de « repolitisation de l'écriture poétique », il s'agit d'une sorte de « tribut payé non à la Tradition même, mais à l'esprit de la France en lutte » (Durand, in Degott-Garrigues 2006 : 172). Selon Olivier Barbarant ce choix formel chez Aragon est aussi « un accomplissement personnel : le poète accepte enfin son chant, pour opposer à la dislocation d'une époque la mise en ordre des vers comptés et des rimes » (Barbarant, in Jarrety 2001 : 26-27).

« La Rime en 1940 » (article devenu postface du recueil *Crève-Cœur*), condamne le vers libre, fait l'éloge de la rime qui doit être renouvelée et rajeunie. « La liberté dont le nom fut usurpé par le vers libre reprend aujourd'hui ses droits, non dans le laisser-aller, mais dans le travail de l'invention » (Aragon 1946 : 67). Il en donne l'exemple par les 22 poèmes du *Crève-Cœur*. (La première édition de ce recueil date de 1941. Celle de 1946 contient quelques corrections d'Aragon, elle peut donc être considérée comme l'édition définitive.) D'après les statistiques de Claude-Marie Beaujeu qui étudie l'alexandrin dans *Le Crève-Cœur* d'Aragon, les poèmes du recueil sont « composés exclusivement de vers pairs rimés : alexandrins, octosyllabes, hexasyllabes » (Beaujeu 1993 : 17). La dominance de l'alexandrin est nette (61 %). Les poèmes du recueil ne sont pas ponctués, mais ils sont divisés en strophes (surtout en quatrains). Aragon attache une importance particulière à la richesse de ses rimes. Les quelques irrégularités (« faux alexandrins », assonances, rimes enjambées) ne se trouvent que dans les premiers poèmes du recueil, écrits avant l'armistice.

> Ne parlez pas d'amour J'écoute mon cœur battre
> Il couvre les refrains sans fil qui l'ont grisé
> Ne parlez plus d'amour Que fait-elle là-bas
> Trop proche et trop lointaine ô temps martyrisé
> (« Petite suite sans fil II », Aragon 1946 : 20)

Aragon explique le tournant que le recueil *Crève-cœur* représente dans son œuvre poétique par le souhait d'être « entendu du plus grand nombre de gens possible » (cité par Beaujeu, ibid.), permettant de transmettre un message à portée politique. Il doit faire face aux accusations des surréalistes qui le condamnent pour « vieillerie poétique » et qualifient la poésie de résistance de « réactionnaire ». Dans « Arma virumque cano » (la préface du recueil des *Yeux d'Elsa*), il se défend ainsi contre les « reproches » « injustes » : « je veux aussi marquer combien je suis loin de partager les vues de ceux qui […] me reprocheront facilement je ne sais quel retour en arrière, quel retour à une poésie antérieure » (Aragon 1942 :

27). Dans ses recueils publiés après la guerre, les vers comptés et non comptés sont également présents.

Éluard et la tradition métrique

L'évolution poétique d'Aragon est abondamment commentée par le poète lui-même dans des entretiens et divers écrits théoriques. Le retour au vers régulier, déterminé et justifié par des intentions idéologiques, représente dans son œuvre une rupture évidente. Or, nous ne trouvons rien de tel chez Paul Éluard (1895-1952), le poète surréaliste le plus important. Malgré les apparences, des premiers aux derniers poèmes, la « tradition métrique » (Mazaleyrat 1967 : 25-42) est toujours restée présente dans sa poésie « dont une métrique en somme facile rend l'approche aisée » (ibid., 33). Jean Mazaleyrat définit la tradition métrique par « le maintien, dans une poétique du vers libre, des structures rythmiques et des groupements syllabiques fondés sur une prosodie ancienne et régulière, soit plus récente et assouplie » (ibid., 25). A la différence des autres poètes surréalistes (André Breton, par exemple), le vers éluardien ne se fonde pas sur le vers libre, mais sur le vers pair (6, 8, 10 ou 12 syllabes), vers « blanc » ou rarement rimé.

Dans son étude sur « Le vers facile d'Éluard », Michel Murat reprend et élargit les analyses de Mazaleyrat, tout en montrant que « le vers est chez lui un niveau mémoriel intermédiaire » (Murat 2012 : 166), « l'élément structurellement déterminant » étant « le groupe rythmique de 4 ou 6 syllabes » (ibid., 168). Cette « structure modulaire » (ibid., 175) – modules quadrisyllabiques et hexasyllabiques – accompagnée par une diction « naturelle », concernant le traitement du « e » muet, situent le vers d'Éluard entre le vers libre et le vers régulier.

Prévert : la mémoire métrique et l'oralité

Le lien avec la tradition métrique est présent dans la poésie libre de Jacques Prévert (1900-1977) aussi. Prévert débute en tant que dialoguiste de films, il est également connu comme auteur de plusieurs chansons populaires. L'immense succès de son premier recueil *Paroles* (1945) auprès d'un large public s'explique en partie par la forme originale adoptée. Comme il écrit dans « Pour faire le portrait d'un oiseau » (Prévert 1999 : 155), il voulait créer

> quelque chose de joli
> quelque chose de simple

quelque chose de beau
quelque chose d'utile

La poésie prévertienne semble à tel point spontanée que le lecteur pense souvent être capable d'en faire lui-même. Et pourtant, ses poèmes extrêmement simples résultent d'un travail soigneux : « tout ce qu'écrit notre auteur est réfléchi, pesé » (Bergens 1969 : 92).

Son vers libre, s'écartant du vers libre surréaliste dominant à l'époque, rappelle plutôt les vers mêlés du XVII^e^ siècle, ceux de La Fontaine ou de Molière. Dans le poème intitulé « Pour toi mon amour » (Prévert 1999 : 41), la disposition centrée des vers de longueur inégale correspond à l'usage classique (tout changement de nombre syllabique doit être signalé par un retrait par rapport à la marge de gauche). L'utilisation partielle de rimes irrégulières et celle de différentes structures répétitives contribuent également à l'apparence traditionnelle de son vers libre.

Je suis allé au marché à la ferraille
Et j'ai acheté des chaînes
De lourdes chaînes
Pour toi
mon amour
Et puis je suis allé au marché aux esclaves
Et je t'ai cherchée
Mais je ne t'ai pas trouvée
mon amour

Étudiant « Le vers dans *Paroles* », Michel Collot constate que « Prévert a réussi à maintenir la référence à une mémoire métrique commune, qui permet à tout lecteur de reconnaître, dans leurs lignes inégales, des vers à part entière, tout en exploitant les licences conquises depuis le XIX^e^ siècle, pour leur donner un visage neuf, déjouant les automatismes et réveiller constamment l'intérêt et l'attention » (Collot, in Aurouet 2004 : 65).

Collot insiste sur « l'intérêt historique et l'importance stratégique d'une telle pratique du vers » (ibid., 70). Il y voit l'une des tendances de la modernité poétique qui s'attache à introduire les nouveautés de l'avant-garde dans un cadre traditionnel. En effet, Prévert a été suivi sous cet aspect par Yves Bonnefoy, Guy Goffette, Philippe Jaccottet ou Jacques Réda, entre autres. Ces poètes ont éprouvé « le besoin de revenir à une écriture plus traditionnelle afin de rétablir la communication avec un public nourri

de cette tradition et désemparé face à la perte de tout repère formel et sémantique » (ibid., 71).

Citons à ce propos une réflexion faite par Philippe Jaccottet dans son discours de remerciement pour le prix Montaigne (*A la source, une incertitude*) : « La mesure de l'art nous est révélée en même temps que l'essentiel de toute vie nous apparaît sans mesure : et quelque chose nous suggère, plus ou moins confusément, plus ou moins fortement, que la mesure de l'art répond, correspond d'une certaine manière au sans-mesure de la vie » (Jaccottet 1987 : 306).

Jacques Réda : le système métrique et le rythme poétique

L'œuvre de Jacques Réda (né en 1929) est particulièrement représentative de ce point de vue. Il s'agit d'une œuvre abondante et complexe : elle se compose de vers libres, de vers réguliers, de versets, de poèmes en prose, de romans et de nouvelles, d'essais littéraires et musicaux. Ses premiers recueils datent des années 1960, mais ce n'est qu'à partir des années 1980 qu'il se tourne vers le système métrique traditionnel. C'est dans son recueil *Hors les murs* (1982) que l'usage du vers régulier (compté et rimé) s'impose pour la première fois. Suivant la présentation du poète lui-même : « L'ensemble s'ouvre et se clôt toutefois sur des pages de prose et quelques poèmes du début sont composés en vers blancs de quatorze syllabes dits « mâchés » (parce que leur diction effective ou mentale suppose l'élimination naturelle des *e* muets) » (Réda [1982] 2001 : 111). Dans le terme de « vers mâché », inventé par Réda, « l'adjectif suggère moins l'image du ruminant que de l'amateur de tabac » (Rougé 2002 : 64).

Dans son recueil poético-théorique de 1985, intitulé *Celle qui vient à pas légers*, le « e » muet est déjà qualifié de « pure merveille » (Réda 1985 : 69). Il doit être compté comme une syllabe, lorsqu'il est placé entre deux consonnes, et en fin de mot, lorsque le mot suivant commence par une consonne ou par un « h » aspiré. Selon Réda, « Le vrai vers de poème oblige à prononcer ce que le parler bouffe ou parfois exagère, c'est-à-dire l'E muet. Inexistant ou faible, ou facultatif et nomade dans le parlé, cet E muet me semble être en définitive le ressort du rythme poétique […] » (ibid.).

Les critiques ont souvent vu dans le retour de Réda au vers régulier « un-oubli-de-la-modernité, et donc une régression par rapport à ses premiers recueils. Pourtant le vers mesuré reste pour Jacques Réda une contrainte éthique, un rempart contre la mélancolie et la nostalgie d'une

enfance nourrie de cahiers calligraphiés. C'est enfin pour le musicien une affaire de tempo, de rythme intérieur, de démarche au sens physique et poétique » (Le Dimna 2003 : 164).

Le recueil *Hors les murs* se compose de 52 poèmes, organisés en quatre parties (*Le parallèle de Vaugirard, L'année à la périphérie, Ligne 323, Eaux et forêts*). Il présente les divers quartiers et les banlieues de Paris pour arriver à la nature (les parcs, les rivières, les bois…). C'est une déambulation dans l'espace, mais aussi dans le temps. La marche et l'écriture sont indissociables. Réda mêle aux indications géographiques quelques termes métriques :

> Dont le poème d'eau sans hiatus se ponctue
> Entre les boucles d'algue et leur deleatur.
> Loin en aval, l'ondée, ambulance statue,
> Enjambe tous les ponts rimant, vers le futur.

Dans le recueil *Lettre sur l'univers …* (1991) Réda « versifie une authentique critique de la société contemporaine » (Favre 1994 : 93) en dénonçant l'extension démesurée des villes aux dépens de la nature. Ce message est mis en vers avec une rigueur formelle, respectant les règles traditionnelles concernant le décompte syllabique et les rimes, avec néanmoins quelques écarts subtils au modèle classique.

Le recueil intitulé *L'adoption du système métrique. Poèmes 1999-2003* (publié en 2004) se termine par une sorte de postface où le poète explique « qu'au vrai c'est [le système métrique] qui nous adopte, quand on a perçu le rythme en acte dans la représentation verbale qu'il en fournit » (Réda 2004 : 117).

> Mais au fond du désordre même il y a nombre, mètre,
> […]
> Ce rythme nous arpente, il tient nos souffles et nos pas.
> (« Adhésion au système métrique », 88)

Le recours au vers régulier est souvent commenté par le poète dans le poème lui-même. Il est vu comme un usage vieilli, inadapté. Les fréquentes allusions « métapoétiques » présentent la désuétude de la forme traditionnelle comme « signifiante d'un deuil ou du moins d'une perte ». C'est dans ce sens que Stéphane Bacquey (2008) analyse les poèmes de Jacques Roubaud, Jude Stéfan et Bernard Noël, en parlant d'une « ironie tragique ».

William Cliff : le vers régulier et la provocation

Une attitude parodique, mais sans cette idée de deuil peut également soutenir la reprise des conventions traditionnelles. Le poète belge francophone William Cliff, de son vrai nom André Imberecht (né en 1940), se sert également du vers régulier et se réapproprie des formes poétiques anciennes dont essentiellement les sonnets et (en moindre mesure) les ballades. Ironique et provocant, ses vers mesurés et rimés relèvent ostensiblement du registre du trivial, voire de l'obscène.

> L'alexandrin je le pratique comme on gratte
> dans son nez pour s'occuper ;
> le temps est bien froid
> cet hiver, ma barbe est longue, mes cheveux gras ;
> où irai-je ce soir balancer mes savates
> pour écraser l'angoisse qui s'obstine en moi ?
> (Cliff 2002 : 121)

Conclusion

Le vers régulier après « la crise de vers » peut suivre de près les règles de la versification classique, mais il peut également s'en écarter sur certains points. Les rimes sont le plus souvent approximatives, voire absentes. Les vers de plus de huit syllabes sans césure ou avec des césures ambiguës peuvent se mêler aux vers longs régulièrement césurés. Les enjambements fréquents contredisent souvent la présentation typographique traditionnelle. Les différentes pratiques traduisent différentes approches des questions poétiques.

La pratique du vers régulier au XX^{e} siècle peut être liée au respect de la tradition, à la nostalgie du prestige de ce que le vers régulier symbolise culturellement. Elle peut résulter d'un engagement politique (sous la Résistance et dans les années 1950). Elle correspond parfois à une intention ludique, voire à une volonté de déconstruction parodique, à une provocation. Écrivant en vers réguliers provisoirement ou d'une manière permanente, les poètes évoqués voient également dans ce choix formel un défi (le défi des contraintes), la tentation d'une impossible perfection et un lieu de réflexion théorique.

2.2. Les poèmes à forme fixe

2.2.1 Le sonnet

Le regain d'intérêt pour le vers dans la poésie contemporaine s'accompagne chez plusieurs poètes par la redécouverte des poèmes à forme fixe, avant tout par celle du sonnet. Apparu en Italie (en Sicile) au XIII[e] siècle,[63] le sonnet jouit d'un grand prestige à la Renaissance[64]. Après deux siècles de discrédit relatif, il est remis à l'honneur au XIX[e] siècle par les romantiques anglais et allemands. Le sonnet n'est repris en France que par les poètes de la seconde génération romantique comme Musset ou Nerval. Lamartine, Hugo ou Vigny n'en écrivent qu'exceptionnellement (Durand, in Degott – Garrigues 2006 : 169). Il faut attendre le Parnasse et le symbolisme pour que le sonnet soit véritablement remis à l'honneur en France. Baudelaire, Verlaine, Mallarmé ou Rimbaud le pratiquent volontiers, introduisant parfois quelques modifications concernant la disposition des rimes.

Voulant faire table rase du passé, les surréalistes délaissent les poèmes à forme fixe. « L'éclipse du sonnet »[65] dure jusqu'au milieu du XX[e] siècle. Après une période de réhabilitation patriotique sous l'Occupation (Jean Cassou, Robert Desnos) le sonnet est redécouvert à partir des années 1950 (Louis Aragon, Eugène Guillevic). Ayant subi des transformations majeures, il continue d'être pratiqué jusqu'à nos jours. Ce retour au sonnet dans la poésie contemporaine ne manque pas de susciter l'intérêt des chercheurs, comme en témoignent par exemple les colloques de Besançon (2004)[66] et de Poitiers (2007)[67]. Le sonnet est très connu et très étudié en milieu scolaire et universitaire aussi.

---

[63] Son inventeur serait Giacomo (ou Jacopo?) da Lentini. Sa forme classique est donnée par Pétrarque (1304-1374). Ce sont Mellin de Saint-Gelais, Louise Labé et Clément Marot qui l'introduisent en France.

[64] Le sonnet est très utilisé par les poètes de la Pléiade (Pierre de Ronsard et Joachim du Bellay).

[65] Dans la présentation du « Sonnet contemporain » (Chevrier – Moncond'huy 2008 : 9), Dominique Moncond'huy évoque « certaines périodes, à commencer par l'Entre-deux-guerres du XX[e] siècle en France, [qui] connaissent une manière d'éclipse du sonnet ».

[66] Les actes du colloque de Besançon sont présentés sous le titre *Le sonnet au risque du sonnet* par Bertrand Degott et Pierre Garrigues (2006).

[67] Les actes du colloque de Poitiers (« Retours au sonnet »), sont publiés avec le concours des revues *Formes Poétiques Contemporaines* et *La Licorne*, sous le titre *Le sonnet contemporain* (2008).

L'exemple de plusieurs poètes dont Yves Bonnefoy, Alain Bosquet, Jacques Bens, Jacques Darras, Pierre Emmanuel, Guy Goffette, Eugène Guillevic, Philippe Jaccottet, Robert Marteau, Bernard Noël, Raymond Queneau, Lionel Ray, Jacques Réda, Jacques Roubaud, Jules Supervielle, Paul Valéry, parmi bien d'autres, prouve la productivité du sonnet au XX^{e} siècle. Écrivant des sonnets, ces poètes obéissent à des motivations différentes : le respect d'un genre consacré par la tradition, la nostalgie de l'élégance, du prestige convenus de la forme, de ce que le sonnet symbolise culturellement ou bien la tentation d'une forme contraignante.

Dans un premier temps, nous nous intéressons brièvement à la poétique de cette forme fixe, en mettant l'accent sur les caractéristiques formelles qui pouvaient séduire tant de poètes contemporains.

Le sonnet est une « forme fixe, mais non pas figée, non pas immuable, comme en témoignent ses nombreuses variations » (Ughetto 2005 : 10). Ce sont principalement l'agencement des rimes et la distribution strophique qui ont varié avec le temps et selon le pays. Il serait nécessaire de définir préalablement ce que nous entendons par « sonnet régulier » par rapport à quoi les modifications prennent sens. C'est ce « modèle standard » qui façonne l'horizon d'attente des lecteurs.

Le sonnet régulier se compose de quatorze vers isométriques (de préférence des alexandrins), répartis en deux quatrains et un sizain, artificiellement divisé par la typographie en deux tercets. Dans le sonnet codifié par Clément Marot, la structure des rimes est abba abba ccd eed (appelé aussi « sonnet italique »), tandis que dans le sonnet systématisé par Jacques Peletier du Mans, la disposition rimique est abba abba ccd ede (appelé aussi « sonnet français »). Nous pouvons y ajouter deux autres types de sonnet où les quatrains sont à rimes alternées (abab) (Roubaud 2006 : 283). Le sonnet dit « élisabéthain » ou « shakespearien » est composé de trois quatrains, suivis d'un distique de rimes plates.

Après sa disparition pendant l'Entre-deux-guerres, le sonnet réapparaît en France à partir des années 40. C'est après sa rupture avec le surréalisme que Robert Desnos se met à en composer plusieurs. Ayant fait l'éloge et la défense du sonnet (héraut d'une « poésie nationale »[68]), Louis Aragon en écrit quelques-uns lui-même.

Philippe Jaccottet insère dans son recueil *L'Effraie* (1953) cinq sonnets marqués par des enjambements caractéristiques. Notons encore l'emploi du décasyllabe dans le premier des cinq sonnets qui forment une

[68] Aragon a écrit une étude intitulée « Du sonnet », parue dans l'hebdomadaire *Les Lettres françaises*, n° 506, semaine du 4 au 11 mars 1954.

suite, les rimes croisées dans les quatrains, ainsi que la présence d'un vers de 14 syllabes dans le troisième sonnet. Il est intéressant de signaler qu'après ce recueil de jeunesse (*L'Effraie*) Jaccottet ne compose plus de sonnets. Peut-être considérait-il le sonnet comme une forme trop parfaite, trop achevée.

L'aventure d'Eugène Guillevic vers-libriste dans le domaine du sonnet n'a pas manqué de soulever des débats. Il s'agit d'un corpus qui se compose des poèmes suivants : le recueil *Trente et un sonnets*, publié en 1954[69] (avec la préface d'Aragon), les quatorze sonnets adressés en 1955 à Jean Tortel dans la revue *Europe* sous le titre « Épître »[70], ainsi que les seize *Sonnets de tous les jours*, faisant partie du recueil *Malgré*, demeuré inédit (1958)[71]. (Une édition complète des sonnets de Guillevic, contenant – outre les poèmes cités – une centaine de sonnets inédits, est sous préparation chez Gallimard.)

Guillevic n'a pas l'ambition de révolutionner la forme traditionnelle du sonnet. Comme le dit très justement Jean Grosjean en 1955 à propos des *Trente et un sonnets* : « C'est en innovant le moins possible dans les procédés qu'apparaît probablement le mieux la force de la chose dite » (Grosjean 1955 : 511).

D'ailleurs, le sonnet n'est pas la seule forme fixe reprise par le poète. En passant en revue les références formelles de Guillevic, Bernard Fournier (2003 : 109-121) énumère encore les formes fixes et genres suivants : l'épître, l'hymne, l'élégie, le magnificat, les bergeries, l'art poétique, la chanson, etc. Nous pouvons y ajouter « le quantum », forme très concise, inventée par Guillevic.

Le principal facteur de la modernité réside pour Guillevic dans la brièveté. (Il a certainement été influencé par le haïku, en vogue en France dès les années 1920-1930.) Comme il le dit dans un entretien, « il se trouve que tous mes poèmes ont quelque chose du sonnet, par la brièveté, la concision, la pointe » (Guillevic – Jean, 1982 : 59).

Pour contrebalancer leur brièveté, il a néanmoins tendance à regrouper par séries ses poèmes. À l'intérieur du recueil *Trente et un sonnets*, nous trouvons plusieurs groupes numérotés : « Aux hommes de plus tard » (I-VI), « Affaires » (I-IV), « Du sonnet » (I-II), auxquels nous pouvons ajouter les deux sonnets adressés à Jacqueline. L'« Épître », une

[69] Sur la couverture de l'édition originale, « trente et un » est écrit en chiffres.
[70] Guillevic (1955 : 50–57).
71 Reproduits intégralement par Degott (2011 : 309–325).

sorte de réponse à l'article de Jean Tortel (« Discussion sur la poésie »), est une longue suite comptant justement quatorze sonnets.

Les sonnets étudiés de Guillevic sont composés sans exception en alexandrins, ou plutôt en vers de 12 syllabes. Afin d'éviter la forme trop parfaite, trop équilibrée du sonnet classique, le poète disloque, brise ses alexandrins.

> Il est deux heures de l'après-midi. La ville
> Entre la pluie et le soleil hésite encor (Guillevic, « En
> ville », 1954 : 58.)

En revanche, la disposition des rimes retenue par Guillevic (abba abba cce ede) est l'un des systèmes réguliers du sonnet français. Il est intéressant de noter que tous les sonnets étudiés respectent le principe de l'alternance des rimes féminines et masculines, à l'exception seulement de cinq poèmes, dont trois font partie des *Sonnets de tous les jours* : « Fruits », « Village, I » et le « Matin du bouvreuil ». Guillevic ne suit pas le conseil d'Aragon voulant renouveler, moderniser les rimes (dès « La Rime en 1940 », devenu postface du *Crève-Cœur*). Il se contente d'introduire quelques relâchements. Comme il le dit dans « Du sonnet », II :

> Donc je me suis permis de ces facilités !
> Ce n'est pas du sonnet, cette lourde farine,
> Il y a hiatus, ma césure est caprine
> Et mes rimes, voyons, manquent de pailleté. (ibid., 71.)

Sans s'éloigner des contraintes traditionnelles, le sonnet de Guillevic suscite un effet prosaïque. Son vers régulier, « bien rythmé, bien rimé »[72], est de style argumentatif, à mi-chemin entre son vers libre (plus lyrique) et sa prose.

L'emploi de termes techniques (*holding, clearing*, etc.), tout comme le recours aux mots familiers (*une affaire de margoulin*), accentuent le prosaïsme. Chose rare dans la poésie de Guillevic, il parle de son enfance (*l'école de Saint-Jean-Brévelay*), de ses filles, des paysages bretons, de son illustre prédécesseur, Mallarmé. L'emploi fréquent du temps grammatical du futur est tout à fait significatif. « Aux hommes de plus tard » il souhaite des jours meilleurs, un monde plus juste. En tant que poète, il espère la survie de sa poésie. La projection vers le futur ne l'empêche pas de vivre au présent : « Mais je vis pleinement et le temps est intense » (« Emploi du temps », *Sonnets de tous les jours*, in Degott 2011 : 321).

[72] La préface d'Aragon (ibid., 15).

Vous me lirez peut-être un jour. Vous serez deux.
Il y aura dans l'air le souffle de septembre
Et vous craindrez de voir que c'est étroit, la chambre,
Mais que les longs chemins sont un peu hasardeux.
(« Écrire », *Sonnets de tous les jours*, ibid., 323.)

Les figures rhétoriques mises en œuvre sont les plus simples : répétitions, antithèses, interrogation, impératif, vocatif. Le poète a souvent recours à l'anaphore qui lui sert de facteur clé de cohésion textuelle. Citons le début du sonnet « Matin » :

L'un trempe son pain blanc dans du café au lait,
L'autre boit du thé noir et mange des tartines,
Un autre prend un peu de rouge à la cantine.
L'un s'étire et se tait. L'autre chante un couplet.
(Guillevic 1954 : 54[73].)

Dans ce qui suit, on s'interroge sur la portée politique de ce choix formel en faisant allusion aux débats idéologiques (dans les années 1950) suscités par les essais théoriques d'Aragon ou de Guillevic lui-même.

Les recueils qui précèdent *Trente et un sonnets*, à savoir *Gagner* (1949) et *Terre à bonheur* (1952), se situent également au niveau d'une poésie engagée, militante. La préface d'Aragon, ainsi que l'article de Guillevic[74] contribuent fortement à attiser les polémiques. Les essais de Jacques Dubois (« À l'aube d'un nouveau classicisme ») et de Charles Dobzynski (« Réflexions sur une poésie nationale »), parus les deux la même année dans la *Nouvelle critique*, sont également de première importance. Les débats se prolongent dans les *Lettres Françaises* ou dans *Europe*. Guillevic doit se heurter aux critiques « malveillants » et à l'hostilité d'une grande partie de ses contemporains : « beaucoup de gens, d'amis ont très mal accueilli les Sonnets » (Guillevic – Jean, 1982 : 60). Il n'est pas surprenant qu'il garde un souvenir négatif de son aventure des sonnets, ou plutôt de son engagement aveuglé.

Guillevic explique la période des sonnets à maintes reprises par le manque d'inspiration (« sécheresse »), tout en revendiquant « l'initiative » et refusant catégoriquement d'avoir obéi aux instructions d'Aragon.

[73] C'est le seul sonnet de Guillevic inséré par son ami György Somlyó dans son anthologie (1991 : 584). (Traduit en hongrois par Somlyó lui-même.)
[74] « Expliquons-nous sur le sonnet », *Nouvelle critique*, sept.-oct. 1955.

> A l'en croire, Aragon aurait un jour recommandé d'écrire des sonnets et je me serais exécuté. La vérité est tout autre : pour des raisons personnelles, qui n'ont rien à voir avec quelque théorie que ce soit (en somme, pour écrire des vers pendant une époque de « sécheresse »), j'ai écrit des sonnets. Et c'est au vu de mes sonnets qu'Aragon a écrit ce qu'il a écrit sur le sonnet, en particulier dans sa préface à mon petit recueil de sonnets[75].

Le retour à la tradition (vers réguliers, rime, sonnet) est un choix esthétique délibéré de la part de Guillevic.

> Alors, moi, libre et fier et breton, j'ai tâché
> De reprendre notre sonnet, cet insolite.
> (« Épître, XII », Guillevic 1955 : 56.)

Chez Aragon, ce retour est associé à l'identité nationale, au patriotisme, à la lutte contre l'oppression. En privilégiant une poésie d'un accès plus facile, le poète peut transmettre un message à portée politique. La soumission aux exigences du parti communiste apparaît dans le choix thématique de plusieurs sonnets guilleviciens. Les poèmes, liés aux scandales et affaires politiques et économiques de l'actualité, ne nous interpellent plus (p. ex. les protestations contre le réarmement de l'Allemagne).

Il y a un tournant dans la poésie de Guillevic dès les années 1960. En effet, une fois libéré des exigences de la politique, il met fin à l'aventure des sonnets (qu'il renie par la suite) pour retourner dans sa pratique poétique au vers libre, « [s]on monde et [s]on langage » (Guillevic, in Gorilovics 2009 : 72).

Le retour au sonnet peut s'expliquer par l'intérêt d'une soumission aux contraintes. Cette idée est le mieux mise en valeur par les membres de l'Oulipo, dont Raymond Queneau et Jacques Roubaud, qui trouvent dans le sonnet une matière privilégiée à leur jeu combinatoire. Leur but est de découvrir dans le genre traditionnel du sonnet des potentialités formelles non réalisées.

En 1958, Queneau publie un recueil intitulé simplement *Sonnets*. Ses *Cent mille milliards de poèmes* (1961) est un objet-livre qui permet au

[75] L'intervention de Guillevic à la communication de István Vas, citée en appendice in Gorilovics (2009 : 72).

lecteur de fabriquer 10^{14} sonnets différents en choisissant pour chacun des quatorze vers une des dix versions proposées par le poète. Selon Alain Chevrier (in Chevrier – Moncond'huy 2008 : 50), « Queneau est un des grands sonnettistes du XX^{e} siècle non seulement parce qu'il a produit un nombre important de sonnets (un peu plus de 100 sur presque 1300 poèmes, […] mais encore parce qu'il a su le prendre pour un objet et révéler certaines de ses potentialités formelles ».

Le sonnet « Magie noire » (publié en 1943 dans le recueil *Les Ziaux*) ne respecte que le nombre total des vers (quatorze) et la distribution strophique en deux quatrains, suivis par deux tercets. Les rimes et le décompte syllabique montrent des infractions importantes par rapport au modèle standard.

Magie noire

Profitant de la nuit voici le sale prophète
Empruntant un noir chemin où seul se promène
Fleuve embourbant les bois où nulle nulle fleur
Flamine embarbouillé de foie avec nulle nulle flamme

Prétexte que le soir lisant texte après texte
S'apprêtait à la solitude où lui inverse prêtre
Flânait terrifiant les démons et narguant les effluences
Flavescentes triviales en enfer où dénigrantes et flambantes

Proue du destin mauvais malheur infect qui s'apprête
Prétendant dire les maux mais ignare du présent
Pourpre banalité vers les mots qu'il prononce

Fluide phonétique faux sons du guignon l'oriflamme
Flattant qui sourd néfaste orgueilleux de son flegme
Flétrisseur bonhomme il paraît à tout moment flébile
(Queneau 1992 : 79)

Jacques Roubaud (né en 1932) accorde au sonnet un rôle primordial non seulement dans sa poésie mais dans ses essais théoriques aussi. Le premier recueil de poèmes (intitulé *E* ou *Signe d'appartenance*), publiés en 1967, se compose principalement de sonnets. Malgré le vers-librisme et le structuralisme dominants de l'époque, il est reçu favorablement par le public et les critiques. « Le sonnet est considéré par Roubaud comme la « forme mémoire » de la canso des troubadours, dont il procède » (Puff

2006 : 420). Son but est de découvrir dans la forme traditionnelle du sonnet des potentialités non réalisées. Dans le recueil, la variation formelle est poussée jusqu'à ses limites. Ayant recensé les différentes formes poétiques du recueil, Jean-François Puff (ibid., 423-424) présente les statistiques suivantes : « le livre comporte 72 sonnets, 34 sonnets courts, 10 sonnets interrompus ou poèmes « non donnés », 37 sonnets en prose et 8 sonnets courts en prose ».

Le sonnet en prose se compose de quatre paragraphes qui correspondent aux quatre strophes du modèle standard. Les deux premiers paragraphes sont de dimensions plus importantes que les deux derniers (évoquant, par analogie, les deux quatrains et les deux tercets). Il paraît que dans la poésie contemporaine le seul critère de la typographie puisse assurer l'identification des sonnets (en prose). Nous citons le « Premier sonnet » du paragraphe 1 [76]:

> Je ne vois plus le soleil ni l'eau ni l'herbe m'étant emprisonné où nul matin n'a de domaine si dans le cube pur de la nuit je distingue d'autres branchages que sur l'arche des pensées je les chasse je les cache
>
> n'ont de place que les lampes la division du clair au sombre au devant de moi coupant le visible le peu de monde matériellement étendu à plat oui devant moi accessible partout à mes mains
>
> car tous objets d'ici disparus j'ai suscité soleil pour soleil eau pour eau j'ai fait traverser des monceaux d'opaque à des soleillements d'ailleurs o soleils en qui j'ai confiance
>
> à quel point vous êtes moi je peux vous montrer à tous dire couleur des bois orange dire rouge et être cru soleils réveillés sur ma langue soleils alentour-averses (Roubaud 1967 : 15)

Le sonnet reste un domaine de prédilection de Roubaud dans les décennies qui suivent, la publication en 2004 du recueil *Churchill 40* (composés de sonnets) en témoigne.

[76] Ce paragraphe comporte vingt-neuf sonnets en prose.

La déstructuration du mètre et de la rime dans le sonnet contemporain peut s'accompagner de la suppression ou du rajout de vers. Dans ce qui suit, nous examinons les sonnets du recueil *La Vie promise* ([1991] 2004) de Guy Goffette. Goffette est né en 1947 en Belgique. Il a publié une dizaine de recueils poétiques,[77] mais aussi des récits, romans, critiques littéraires et traductions[78].

La section *La Montée au sonnet* du recueil se compose d'un sonnet de 14 vers libres (*Muses*) et de quatre sonnets de 13 vers libres. (Remarquons le jeu de mots : « sonnet » et « sommet ».) Dans la section suivante (*L'Attente*) il y a quatre sonnets de 14 vers libres, tandis que la section d'après (*La main brûlée*) inclut six sonnets de 13 vers libres. La variante de 13 vers, un « sonnet approximatif », est reconnue comme sonnet à cause de ses nombreuses occurrences (une trentaine de poèmes dans le recueil entier). Non seulement dans *La Vie promise* (1991), mais aussi dans les recueils ultérieurs comme *Le Pêcheur d'eau* (1995) et *Un manteau de fortune* (2001). Ce sonnet approximatif de 13 vers ressemble au sonnet de tradition anglaise (sonnet élisabéthain) : trois quatrains de rimes croisées, suivi d'un distique de rimes plates. C'est le distique final qui comporte un vers de moins chez Goffette.

Nous citons le premier des dix poèmes numérotés de la section portant le titre *baudelairien* « Un peu d'or dans la boue ».

> Je me disais aussi: vivre est autre chose
> que cet oubli du temps qui passe et des ravages
> de l'amour, et de l'usure – ce que nous faisons
> du matin à la nuit : fendre la mer,
>
> fendre le ciel, la terre, tour à tour oiseau,
> poisson, taupe, enfin: jouant à brasser l'air,
> l'eau, les fruits, la poussière ; agissant comme,
> brûlant pour, marchant vers, récoltant
>
> quoi? le ver dans la pomme, le vent dans les blés
> puisque tout retombe toujours, puisque tout
> recommence et rien n'est jamais pareil
> à ce qui fut, ni pire ni meilleur

[77] Un choix de ses poèmes a été publié en hongrois en 1997 sous le titre *Vízhalász* [Le Pêcheur d'eau].
[78] *Mariana, Portugaise* (1992), *Verlaine, d'ardoise et de pluie* (1996), *Elle, par bonheur et toujours nue* (1998), traductions de chants noirs d'Amérique.

qui ne cesse de répéter: vivre est autre chose.
(Goffette [1991] 2004 : 181)

Le poème se construit sur la négation de la poésie traditionnelle, mais qui réapparaît néanmoins. Quelles sont ses caractéristiques formelles les plus importantes ? Nous pouvons tenter de répondre à cette question dans un premier temps par le repérage des éléments traditionnels (au niveau de l'organisation strophique, métrique et rimique).

Les lignes, placées à la même distance de la marge gauche, ne sont pas entièrement occupées, un espace de blanc est gardé à la fin. Formé d'une seule phrase, le poème ne garde la majuscule qu'à l'initiale du premier vers et il est terminé par un point. Les treize lignes sont divisées en quatre parties, séparées par des blancs, satisfaisant ainsi au paramètre typographique de la strophe[79]. Suivant le nombre des lignes que contiennent les trois premiers groupes du poème, nous retrouvons le type de strophe le plus fréquemment utilisé dans la poésie française : le quatrain (Aquien 2004 [1990] : 102). Le dernier vers (un monostiche) reprend partiellement le premier. Il est isolé typographiquement, suivant la terminologie moderne, c'est « un vers clausule de poème par addition » (Gouvard 2002 : 26). Comme un vers clausule de strophe, procédé beaucoup plus traditionnel, ce vers clausule de poème sert à marquer la fin du texte. Nous pouvons trouver des exemples de cette organisation strophique chez Verlaine ou Laforgue, par exemple. Les dix poèmes de la section « Un peu d'or dans la boue » de Goffette se construisent de la même façon. Cette forme reste prédominante – sans être exclusive – tout au long du recueil. Quant au choix du nombre des vers (treize), le poète donne l'explication suivante dans le premier poème de la section *La montée au sonnet (pour un art poétique)* :

Treize encore et non douze ou quatorze,
malgré qu'on en ait, et comme pour ménager
un peu l'animal dans la montée au sonnet
et retarder la chute inévitable.

Si la voix tombe avant la fin du morceau,
c'est sans doute faute de vouloir une musique
autre que le silence élargissant le souffle

[79] La strophe est définie, suivant les règles traditionnelles, non seulement par le paramètre typographique, mais aussi par la combinatoire des mètres et des rimes ainsi que par la structure syntactico-sémantique.

au-delà de soi-même.
(ibid., 228)

Pour un lecteur moderne, déjà habitué à une variété extrême dans la longueur des vers libres, le poème « Un peu d'or dans la boue I » de Goffette donne l'impression d'une certaine régularité. Nous pouvons y reconnaître, par-delà la liberté métrique, la référence, bien qu'un peu floue, à l'alexandrin. En effet, les vers tournent autour de 12 syllabes, ils les atteignent parfois (v. 2, 5, 9), ou en comptent une syllabe de plus (v. 3, 13), ou une syllabe de moins (v. 1, 6, 10). Il y a encore un ennéasyllabe (v. 8) et quatre décasyllabes (v. 4, 7, 11, 12). Avec la suppression de certains « e » muets finals devant une initiale consonantique, les vers de 13 syllabes se réduisent à 12, les vers de 11 syllabes à 10 syllabes. Tout en gardant une apparence extérieure rassurante, le poème dissimule donc une grande diversité dans sa structure de détail. La difficulté vient du fait que nous ne repérons avec certitude les différents types de vers qu'après le décompte syllabique. Hors de tout contexte métrique, il n'est possible de repérer que les alexandrins composés de deux segments égaux (de structure 6-6), ainsi que les vers brefs, s'ils se présentent par deux. Dans le poème de Goffette, un seul vers (v. 2) présente une structure 6-6, mais la perception de cette égalité est compromise par l'enjambement qui coupe en deux la construction possessive : « des ravages de l'amour ».

Les assonances et allitérations qui compensent en quelque sorte l'absence des rimes finales, mettent souvent en valeur des constructions parallèles. Le parallélisme syntaxique facilite la perception de l'égalité rythmique des groupes comme : « fendre la mer », « fendre le ciel » (4-4 syllabes), « le ver dans la pomme », « le vent dans les blés » (5-5 syllabes).

Contrairement à Goffette dont le sonnet approximatif ne comporte que 13 vers, Yves Bonnefoy (1923-2016) accorde une importance particulière à la structure traditionnelle du genre. Comme il explique lui-même à la fin[80] de son recueil *L'heure présente* :

> Si je n'avais pas adopté ce parti prosodique, quatorze vers distribués en deux quatrains et deux tercets, ces poèmes n'auraient pas existé, ce qui ne serait peut-être pas bien grave, mais je n'aurais pas su ce que quelqu'un en moi avait à me dire.

[80] « Raturer outre » et « Soient Amour et Psyché », poèmes parus d'abord en 2009, ont été accompagnés d'une note préliminaire que Bonnefoy cite en note bibliographique de son recueil *L'heure présente*.

> Les mots, les mots comme tels, autorisés par ce primat de la forme à ce qu'ils ont de réalité sonore propre, ont établi entre eux des rapports que je ne soupçonnais pas. Le besoin d'éviter dans ce lieu étroit la répétition, sinon méditée, du moindre vocable, y a effacé des pensées, des images, sous lesquelles d'autres sont apparues. La contrainte aura été une vrille, perçant des niveaux de défense, donnant accès à des souvenirs restés clos si ce n'est pas réprimés (Bonnefoy 2014 : 316).

L'heure présente est un recueil mixte, il contient (outre des sonnets) des poèmes en prose, des vers libres, mais aussi des proses poétiques (écrits entre 2008 et 2011).

Les sonnets du recueil se composent sans exception de « quatorze vers distribués en deux quatrains et deux tercets », mais les vers ne sont pas monométriques et ils ne sont pas rimés.

Nos mains dans l'eau

Nous remuons cette eau. Nos mains s'y cherchent,
S'y effleurent parfois, formes brisées.
Plus bas, c'est un courant, c'est de l'invisible,
D'autres arbres, d'autres lumières, d'autres rêves.

Et vois, même ce sont d'autres couleurs.
La réfraction transfigure le rouge.
Était-ce un jour d'été, non, c'est l'orage
Qui va « changer le ciel », et jusqu'au soir.

Nous plongions nos mains dans le langage,
Elles y prirent des mots dont nous ne sûmes
Que faire, n'étant rien que nos désirs.

Nous vieillîmes. Cette eau, notre espérance
D'autres sauront chercher à plus profond

Un nouveau ciel, une nouvelle terre. (2014 : 207)

Les vers du sonnet « Nos mains dans l'eau » tournent autour de dix syllabes (allant de 9 à 12 syllabes). Les assonances[81] (cherchent :: rêves) et contre-assonances[82] (rouge :: orage) remplacent les rimes traditionnelles. La division en quatrains et tercets, loin d'être un simple jeu formel, est porteuse de sens. Elle a pour fonction d'accentuer l'autonomie (syntaxique et sémantique) de chaque strophe. C'est la reprise de certains mots-clés (« eau », « ciel », « mains ») et surtout celle des pronoms personnels qui donne au poème son unité.

Le sonnet dans la poésie canadienne francophone

Il peut être surprenant qu'un poète du continent américain s'essaie au XX^e^ siècle à un ancien genre poétique européen. William Carlos Williams « considérait l'idée même d'un sonnet américain comme une aberration » : « Forcing XXth century America into a sonnet – gosh how I hate sonnets – is like putting a crab into a square box. You've got to cut both legs off to make him fit. When you get through you don't have crab anymore » (cité par Alfandary, dans Degott – Garrigues 2006: 107).

La situation de la poésie canadienne francophone est évidemment différente. Elle suit longtemps avec quelque retard les grands courants littéraires européens en s'inspirant essentiellement de la poésie française. Au niveau formel, la deuxième moitié du XIX^e^ siècle est une période d'apprentissage et d'expérimentation, caractérisée par des imitations et des essais d'adaptation des formes poétiques européennes. C'est le sonnet qui devient vite le type de poème le plus souvent utilisé et qui gardera très longtemps sa place privilégiée (Arnold, *Diachronie* 3-4). Il est la forme de prédilection de poètes très différents, des recueils entiers sont composés de sonnets, comme les *Oiseaux de neige* (1880) de Louis Fréchette ou *Les Gouttelettes* (1904) de Léon-Pamphile Le May, entre beaucoup d'autres. L'École littéraire de Montréal, du moins dans les premières années de son existence (1895-1935), essaie d'introduire de nouveaux thèmes d'inspiration et de nouvelles formes. Ce rassemblement d'une trentaine d'hommes de lettres canadiens-français organise des réunions, des séances publiques, publie des ouvrages collectifs. Son membre le plus célèbre est Émile Nelligan (1879-1941), considéré aujourd'hui comme l'une des figures marquantes de l'histoire culturelle du Québec.

---

[81] Assonance : une hétérophonie consonantique après la voyelle commune.

[82] Contre-assonance ou assonance inverse : le contexte consonantique est le même autour de la voyelle changée. Gouvard (1999 : 178) appelle ce procédé reposant sur « l'identité de la consonne en coda » allitération.

La poésie de Nelligan s'inspire visiblement des symbolistes et parnassiens français dont Paul Verlaine, Charles Baudelaire, Maurice Rollinat, José Maria de Hérédia (Cubain), Leconte de Lisle (Réunionnais) et Georges Rodenbach (Belge). « Parnassien quant à la forme », mais « symboliste par l'inspiration » (Saint-Jacques et Lemaire 2005 : 329), Nelligan respecte la métrique traditionnelle, il ne se permet que quelques licences afin d'assouplir les règles trop rigides. L'objectif principal des irrégularités introduites sur tel ou tel niveau (qu'il s'agisse du choix ou de la distribution des mètres et des rimes) est de rendre la langue poétique plus libre, plus naturelle.

Le sonnet est de toute évidence la forme poétique la plus souvent utilisée par Nelligan (il en a composé 73). Il a été attiré par l'idée de la perfection formelle chère aux parnassiens.

Nous proposons d'examiner la versification qualifiée d'« audacieuse » (Blais 1999 : 267) du sonnet « Je veux m'éluder » (écrit en 1899, publié seulement en 1952).

Je veux m'éluder

Je veux m'éluder dans les rires
Dans les tourbes de gaîté brusque
Oui, je voudrais me tromper jusque
En des ouragans de délires.

Pitié ! quels monstrueux vampires
Vous suçant mon cœur qui s'offusque !
Ô je veux être fou ne fût-ce que
Pour narguer mes Détresses pires !

Lent comme un monstre cadavre
Mon cœur vaisseau s'amarre au havre
De toute hétéromorphe engeance.

Que je bénis ces gueux de rosses
Dont les hilarités féroces
Raillent la vierge Intelligence !

A la différence de la grande majorité de ses sonnets composés d'alexandrins, Nelligan écrit ce poème en octosyllabes. La disposition des strophes (deux quatrains suivis de deux tercets), ainsi que celle des rimes (aabb aabb ccd eed) est régulière. En revanche, l'obligation de l'alternance

des rimes féminines (terminaisons de mots comportant un « e » muet) et masculines (celles qui n'en comportent pas) n'est pas respectée : ce sonnet est écrit dans un seul et même genre. La non-alternance, expérimentée par les poètes français novateurs du XIX^{e} siècle ne remet pas en question la pertinence de la notion de genre métrique. L'emploi exclusif des rimes féminines se justifie chez Banville ou Verlaine par la thématique de leurs poèmes (la douceur, la musique, la féminité). Le sonnet de Nelligan n'a rien de spécifiquement féminin dans son contenu. Le choix des rimes uniquement féminines y apparaît plutôt comme un artifice formel, tout comme celui des rimes riches et/ou insolites. « L'exhibition à la fois ludique et ironique » (Blais 1999 : 268) de ces artifices ne manque pas de rappeler la poésie décadente. Ils avaient pour effet de choquer, ou au moins, de surprendre les contemporains. L'innovation la plus audacieuse de Nelligan dans ce poème se situe au niveau du choix des mots de rime. Il est interdit de mettre en fin de vers des mots inaccentués : « jusque » (v. 3) et « ne fût-c(e) que » (v. 7). Les parenthèses signalent l'apocope du « e » muet, rendue nécessaire par le décompte syllabique (on ne compte jamais le « e » muet en fin de vers : « jusqu(e) », « ne fût-c(e) qu(e) »). Ces rimes « acrobatiques » signalent en même temps des cas d'enjambement.

Il faut souligner que le non-respect de ces contraintes ou de celles repérées dans d'autres poèmes de Nelligan (le choix de vers impairs, mais aussi l'affaiblissement du statut de la césure dans l'alexandrin) ne met pas en cause les bases du système traditionnel. Les quelques infractions aux règles classiques attirent l'attention sur le caractère arbitraire de la réglementation traditionnelle et produisent souvent un effet parodique.

Nelligan expérimente également un autre type de poème à forme fixe, à savoir le rondel. Le rondel est un type de poème hérité de l'époque médiévale comme le rondeau, le triolet ou la ballade. Toutes ces formes fixes ont en commun d'avoir recours à des reprises de vers. Elles ont été redécouvertes et imitées par les poètes parnassiens. Un rondel se compose de 13 vers, répartis en trois quatrains, suivis par un vers isolé qui répète le premier vers. Les deux derniers vers du deuxième quatrain reprennent les deux premiers vers du premier quatrain. Dix-sept poèmes de Nelligan (1952) sont construits selon ce schéma. Selon Henry Cohen (1989), Nelligan réussit à dépasser ses modèles et perfectionner la forme du rondel dans cinq poèmes, à savoir « Clair de lune intellectuel », « Rondel à ma pipe », « Sainte Cécile », « Billet céleste » et « Les Carmélites ». L'originalité de Nelligan consiste avant tout dans les variations introduites au niveau des mètres, des rimes et à celui du refrain bien intégré dans la construction syntaxique et thématique. « La forme du rondel est en conformité parfaite avec son idée de la poésie comme résonance, comme

hantise, comme système clos. Elle reflète bien aussi la structure d'un esprit replié sur lui-même. » − écrit Cohen (ibid., 126). L'expérimentation formelle – la démesure à l'intérieur de la mesure – se révèle en fin de compte être un moyen privilégié dans la quête intérieure du poète lui assurant sa modernité.

En ce qui concerne l'influence du Parnasse sur la poésie canadienne-française, les critiques ayant le goût traditionnel, comme par exemple l'abbé Camille Roy ([1939] 1962 : 112), s'accordent à déclarer que la « recherche principale de la forme plastique n'eut guère chez nous d'adeptes. L'école parnassienne n'a pas, à vrai dire, de succursale au Canada. » L'exemple d'Émile Nelligan suffit à prouver que le mouvement parnassien n'est pas inconnu au Québec. Nelligan inspire plusieurs poètes québécois dès les premières années du XX^{e} siècle. C'est *Le Paon d'émail* de Paul Morin (1889-1963), publié en 1911 à Paris, qui deviendra le livre culte de la nouvelle esthétique. Les contemporains le louent avant tout pour « la préciosité du style, la somptuosité de vers et la perfection de la forme » (Saint-Jacques et Lemaire 2005 : 337). Selon Henry Cohen (2005 : 28), « pour bien apprécier l'art de Paul Morin, il suffit d'examiner ses sonnets ». Ce « maître sonnettiste » (ibid., 27) veut faire preuve de virtuosité technique (recourant aux rimes riches et rares). Morin s'inspire avant tout des sonnets de Hérédia décrivant l'antique civilisation méditerranéenne, mais aussi de ceux de la comtesse Anna de Noailles et de Henri de Régnier. Ce sont ses choix thématiques et non ses choix formels qui font figure de nouveauté. Il cultive « une esthétique de la rupture » : tout en puisant dans un répertoire de lieux communs pour représenter l'Orient, il s'interroge « sur la légitimité des principes de l'école régionaliste » (Marcotte 2001 : 90).

Paul Morin n'est pas le seul à adopter les principes de l'esthétique parnassienne. Quelques jeunes poètes, dont Guy Delahaye (1888-1969), René Dugas (1883-1947) et René Chopin (1885-1953), revendiquent également la liberté artistique en privilégiant la perfection formelle et l'exotisme. Les Exotistes veulent se libérer de toute contrainte idéologique que le nationalisme et la domination cléricale font peser dans les premières décennies du XX^{e} siècle sur les poètes. Accusés d'indifférence patriotique, ils n'arriveront pas à s'imposer face à la critique orthodoxe des années 1910-1930.

Malgré l'apparition de nouvelles formes poétiques, les poètes québécois contemporains ne se détournent pas complètement de la versification traditionnelle. Dans ces derniers temps, nous assistons même à un regain d'intérêt pour le sonnet (Robert Melançon, Claude Beausoleil, Robert Marteau, Gilles Vigneault). Le sonnet pratiqué dans la poésie

contemporaine peut être « régulier » (celui de Gilles Vigneault, par exemple) ou « libre » (*Liturgie* de Robert Marteau, 1992), ayant subi des transformations majeures. Les sonnets réguliers et libres peuvent être mêlés dans un même recueil (*Sonnets numériques* de Claude Beausoleil, 2007).

Nous pouvons reconnaître facilement, par-delà la liberté métrique, la référence à la forme du sonnet dans le *Paradis des apparences* de Robert Melançon (2004). Chacun des 144 poèmes numérotés (sans titre) du recueil se compose de douze vers libres (le plus souvent entre huit et quatorze syllabes), répartis en quatre tercets. Melançon lui-même insiste sur cette particularité formelle dans le poème 36 de son recueil (sans pagination) : « Tout doit tenir en douze vers — un sonnet allégé —, » (v. 1). Ce sont les deux premières strophes (les deux quatrains d'un sonnet régulier) qui sont abrégées (« allégées ») d'un vers. Conformément au sous-titre du recueil (*Essai de poèmes réalistes*), le poète présente « sur ce théâtre réduit à presque rien » des scènes simples, « réalistes » : le vol d'un pigeon, la course d'un écureuil (sonnet I.). L'emploi fréquent de l'enjambement (« la cheminée / Du bureau ») et l'absence de rimes y créent « l'apparence » du prosaïsme.

> I.
> La neige, sur les toits, les arbres, le sol,
> Répond au lavis qui tient lieu de ciel,
> Plus claire que le jour infusé d'encre.
>
> Un pigeon trace, entre la cheminée
> Du bureau de poste et la tour de la radio,
> Une hyperbole qui s'efface à mesure.
>
> Un écureuil équilibriste a suivi
> Le fil du téléphone jusqu'à l'érable
> Dont il parcourt les ramifications.
>
> On chercherait en vain un autre événement
> Sur ce théâtre réduit à presque rien, délimité
> Par l'entassement des maisons de brique.

L'écriture du quotidien et le choix d'une ancienne forme de grand prestige ne sont pas incompatibles. Comme l'écrit Louis-Jean Thibault (2004 : 119) dans son compte rendu du recueil : « la forme jouant à la fois

sur la reprise et l'avancée, est fondamentalement déterminée par ce qu'il y a au cœur de cette poésie souple et exigeante ».

2.2.2. La ballade et le rondel

Dans ce chapitre, nous présentons la pratique dans la poésie française contemporaine des poèmes à forme fixe d'origine médiévale, avant tout celle de la ballade. Nous nous référons également aux autres formes à refrain de l'héritage médiéval dont le rondel, le rondeau et le triolet. Oubliés pendant des siècles, ces genres poétiques médiévaux sont ressuscités à partir du milieu du XIX^{e} siècle et restent pratiqués, bien que de façon ponctuelle, jusqu'à nos jours. Nous nous efforçons de montrer, à travers l'exemple de quelques poètes (dont Michel Butor, William Cliff, Dominique Buisset, Jacques Moulin, entre autres) quels effets de sens et de rythme sont induits par le choix de ces formes contraignantes.

Pour finir, nous tentons d'esquisser une réflexion plus générale sur la référence médiévale dans la poésie contemporaine, réflexion orientée par des préoccupations formelles et génériques.

Les poèmes à forme fixe « sont composés selon un schéma déterminé qui embrasse le poème entier » (Elwert 1965 : 169). Outre les conventions métriques régissant la disposition des vers, des rimes et des strophes, des considérations rhétoriques peuvent également intervenir (telle ou telle forme fixe peut être choisie en fonction du type de discours). L'invention de formes fixes nouvelles, très féconde en France aux XIV-XV^{e} siècles, deviendra dans la suite beaucoup moins importante. Les poèmes à forme fixe de l'héritage médiéval seront condamnés et rejetés par les poètes de la Pléiade. La Renaissance introduit en France des formes fixes d'origine italienne : la villanelle, le sonnet et la sextine. Le succès le plus grand et le plus durable du sonnet est probablement dû à sa souplesse : il est susceptible de nombreuses variations et adaptations. Nous devons mentionner le recours aux genres empruntés à la poésie antique (épîtres, odes, élégies, satires, épigrammes, églogues). Le pantoum malais apparaît en France au début du XIX^{e} siècle, le haïku japonais n'y est pratiqué qu'à partir du début du XX^{e}.

Bien que le regain d'intérêt pour le moyen âge remonte jusqu'au romantisme, la ballade et le rondel comme formes poétiques « sont des recréations parnassiennes » (Degott 1996 : 75). Les ballades romantiques – comme celles de Victor Hugo dans *Odes et Ballades* (1826) – s'inspirent des ballades anglaises et allemandes, leur forme, très variée, n'a rien à voir

avec la forme fixe médiévale. L'appellation « ballade », « terme d'emprunt récent » ne désigne dans ce cas que le contenu « épico-lyrique » (Elwert 1965 : 174).

En revanche, le formalisme et le goût de la concision de la poésie parnassienne mènent tout naturellement à la réhabilitation des formes fixes médiévales (en général brèves). La valorisation de la rime et de la perfection métrique favorise également ce retour. Loin d'être seulement « un outil parnassien » (Degott 1996 : 126), la ballade est utilisée par les symbolistes aussi (Paul Verlaine, Laurent Tailhade, Alfred Jarry). L'édition et la réédition des poètes du moyen âge, ainsi que les avances de la recherche philologique contribuent également à la redécouverte des formes fixes d'origine médiévale.

Étant donné « qu'il n'y a pas de continuité, parce qu'il existe des coupures temporaires » dans la pratique de ces formes, il est légitime de parler de « restauration, de résurrection » (Degott 1996 : 328). Selon Degott (ibid., 12), la résurrection « officielle » de la ballade remonte à l'année 1873, date de la parution des *Trente-six Ballades joyeuses* de Théodore de Banville. La même année voit paraître les *Rondels pour après*, dernière section des *Amours jaunes* de Tristan Corbière. Le rondeau a été déjà employé (bien avant Corbière et Banville) par Alfred de Musset dans le recueil *Poésies nouvelles*, publié en 1842[83].

Les *Rondels* de Banville, publiés en 1875, tout comme ses *Trente-six Ballades joyeuses*, tentent de « fixer des formes historiquement mouvantes, comme si cette mouvance avait quelque chose de menaçant » (Degott 1996 : 76). Cette tentative de fixation apparaît déjà clairement dans son *Petit traité de poésie française* (1872) où Banville consacre tout un chapitre aux *Poëmes traditionnels à forme fixe* (chapitre IX, 163-203), présentant tour à tour le rondel, la ballade, le sonnet, le rondeau, le triolet, la villanelle, le lai, le virelai et le chant royal.

Les poèmes à forme fixe[84] d'origine médiévale sont à leurs débuts (encore plus à l'époque des « Grands Rhétoriqueurs ») multiples et extrêmement complexes, par rapport aux théories modernes qui les considèrent comme fixes et mécaniques. Les ballades dont les strophes n'étaient pas carrées[85] (par exemple chez Charles d'Orléans), ou des ballades sans envoi (par exemple chez Eustache Deschamps), bien

[83] « Fut-il jamais douceur de cœur pareille », « Dans dix ans d'ici seulement », « Rondeau : A Madame H. F. »

[84] Comme le dit Theodor Elwert (1965 : 169), « par *fixe* il faut comprendre *relativement fixe* ».

Nous appelons strophe carrée « une strophe où le nombre de vers est égal au nombre des syllabes du vers » (Aquien 1993 : 114). Son usage a été recommandé par Jean Molinet.

présentes encore dans la poésie médiévale, sont considérées au XIX^{e} siècle (par Banville et d'autres théoriciens) comme des ballades libertines, libres ou fausses. En ce sens, les cinq rondels de Corbière, tous irréguliers, démontrant un goût d'expérimentation formelle, s'approchent mieux de l'esprit de leur modèle médiéval.

Dans ce qui suit, nous passerons brièvement en revue les principales formes à refrain d'origine médiévale : le triolet, le rondel, le rondeau et la ballade.

Le triolet, le rondeau et le rondel sont issus d'un ancêtre commun, le rondet de carole, destiné à accompagner une danse. De ces trois formes, le triolet est la plus ancienne et la plus brève. (Le terme *triolet* ne s'impose qu'à partir de la fin du XV^{e} siècle.) Forme à refrain de structure ternaire, le triolet n'est composé que de huit vers sur deux rimes (AB aA abAB), dont trois vers seulement ne sont pas répétés (désignés par des minuscules). Banville et Mallarmé ont composé quelques triolets suivant ce modèle.

Le rondel est une « simple extension du triolet » (Aquien 1993a : 111), ce dernier est d'ailleurs appelé « rondel simple » aussi. Le type de rondel le plus fréquent comporte treize vers octosyllabiques, répartis en trois strophes (respectivement de 4, 4 et 5 vers). Il est construit sur deux rimes (abab abab abbaa). La deuxième et la troisième strophes répètent le premier (ou les deux premiers) vers du poème. Banville (1872 : 163-164) se réfère aux rondels de Charles d'Orléans.

Dans le rondeau, codifié par les Grands Rhétoriqueurs et Clément Marot, deux quintils encadrent un tercet. Il est construit sur deux rimes (aabba aab aabba). Le refrain (appelé *rentrement*) n'est constitué que par le premier hémistiche du premier vers. A part cette formule, « il y a eu beacoup de variations du rondeau, aussi bien dans le nombre des vers que dans le statut du refrain » (Aquien – Molinié 1999 : 659).

En ce qui concerne la ballade, la postérité n'en retient que deux modèles : d'un côté la petite ballade qui comporte trois huitains d'octosyllabes, avec un envoi de quatre vers (28 vers), de l'autre côté la grande ballade qui comporte trois dizains de décasyllabes, avec un envoi de cinq vers (35 vers). Elle est construite sur trois rimes. Selon Banville (1872 : 170), « de tous les poëmes français, la Ballade, simple ou double, est celui peut-être qui offre les plus redoutables difficultés, à cause du grand nombre de rimes pareilles ». Le dernier vers de chaque strophe et celui de l'envoi sont les mêmes (le refrain). Ce sont les deux formes décrites et prescrites par Banville dans son *Petit traité de poésie française* (1872). Tout en considérant François Villon comme « le roi, l'ouvrier invincible, le maître absolu de la Ballade », Banville (ibid., 168) ne cite

que des ballades de Clément Marot et de Jean de La Fontaine. Les auteurs de ballades modernes et contemporaines se réfèrent presque exclusivement à Villon. Cette référence se réduit même à quelques ballades célèbres du poète : la petite ballade est illustrée par la « Ballade des dames du temps jadis » de Villon, tandis que la ballade dite « des pendus » (« Frères humains... ») sert de modèle à la grande ballade. « Le poids de notre héritage culturel est tel qu'il paraît difficile d'écrire une ballade sans avoir à l'esprit le modèle villonien, un rondel sans penser à Charles d'Orléans » – écrit Degott (1996 : 251).

La ballade, le rondel, le rondeau et le triolet, malgré leur résurrection au XIX[e] siècle, sont des formes rarement utilisées dans la poésie moderne et contemporaine. Jugées depuis longtemps désuètes, leur actualité a souvent été mise en cause. Bertrand Degott (ibid., 80) parle d'une « première période d'activité dans la lignée de Banville, et comme un regain entre les deux guerres ». Il cite pour la première période (à partir des années 1880-1890) les noms de Charles Cros, Maurice Rollinat, François Coppée, Laurent Tailhade, Catulle Mendès, Ernest Jaubert, Émile Bergerat, entre autres.

En ce qui concerne la seconde période importante, à savoir l'entre-deux-guerres, nous pouvons mentionner le recueil de quatre-vingt-trois ballades d'Ernest Rieu (*Ballades du temps présent*), publié en 1921. Rieu définit la ballade comme « le genre le plus français de tous et qui n'a pu être altéré par l'infiltration étrangère » (cité par Degott 1996 : 143). Les recueils de Gabriel Ducos (*Balladelles*, 1920), de Georges Pioch (*Vingt ballades frappées à l'effigie de la paix*, 1931), de Paul Marissiaux (*Ballades de toutes les couleurs*, 1931) ou de Jacques Ayrolles (*Nouvelles Cantilènes du temps jadis*, 1937)[86] témoignent également de la volonté de maintenir les traditions en vue d'une poésie nationale. Il faut reconnaître qu'il s'agit pour la plupart d'auteurs mineurs et oubliés.

Jean Richepin, « le dernier grand nom à écrire des ballades » (Degott 1996 : 406), reste fidèle à cette forme fixe à partir de son premier recueil (*La chanson des gueux*, 1876) jusqu'à son dernier, intitulé *Interludes* (1923), comportant *Un Douzain de ballades pour embêter ceux qui ne les aiment pas*.

Les *Ballades Françaises* de Paul Fort, une suite de quarante volumes publiés entre 1897-1958, n'ont rien à voir avec la forme fixe médiévale. Il est donc plus que discutable que Paul Fort soit le seul poète mentionné par

[86] Le recueil d'Ayrolles contient 23 ballades et 31 rondels.

Yves Stalloni ([2000] 2005 : 92) pour illustrer la ballade du XX^e^ siècle[87]. Les poèmes de Fort, étiquetés « ballades », sont plutôt – d'un point de vue formel – des poèmes en prose ou des versets. Le recours fréquent aux répétitions et reprises ne manquent pas d'évoquer l'étymologie du mot : « ballade vient de *baller* qui voulait dire *danser* » (Aquien – Molinié 1999 : 466). « Quant au fond, il est folklorique et légendaire, emprunte aux fabliaux du Moyen Age, se réfère à Rutebeuf et à Villon, quand ce n'est à Tristan Corbière, à Jules Laforgue et aux chansonniers du Chat-Noir » (Rousselot 1968 : 101).

Les fréquentes allusions historiques font souvent de la ballade des pièces de circonstance. C'est ainsi que les trois ballades de Paul Claudel (écrites en 1906-1908, 1917 et 1939) sont révélatrices du moment historique de leur composition. Il est plus important pour notre propos que Claudel ne garde des contraintes de la ballade traditionnelle que la structure ternaire (trois strophes de 8 vers), l'envoi (de quatre vers) et le refrain. Le recours aux longs versets, au lieu des octo- ou décasyllabes, donne à ses ballades « la dimension d'une méditation » (Degott 1996 : 36).

> Qu'est-ce qu'ils disaient, la dernière nuit, les passagers des grands transatlantiques,
> La nuit même avant le dernier jour où le sans-fil a dit : « nous sombrons ! »
> Pendant que les émigrants de troisième classe là-bas faisaient timidement un peu de musique
> Et que la mer inlassablement montait et redescendait à chaque coupée du salon ?
> « Les choses qu'on a une fois quittées, à quoi bon leur garder son cœur ?
> « Qui voudrait que la vie recommence quand il sait qu'elle est finie toute ?
> « Retrouvez ceux qu'on aime serait bon, mais l'oubli est encore meilleur :
> *« Ce n'est que la première gorgée qui coûte. »*
>
> Rien que la mer à chaque côté de nous, rien que cela qui monte et qui descend !
> Assez de cette épine continuelle dans le cœur, assez de ces journées goutte à goutte !

[87] « Cependant les romantiques (Goethe, Keats, Hugo) lui rendront une certaine vigueur et, au XX^e^ siècle, Paul Fort en fera sa spécialité. » – écrit Stalloni (2005 : 92) sous le titre « Les poèmes à forme fixe ».

Rien que la mer éternelle pour toujours, et tout à la fois
d'un seul coup ! la mer et nous sommes dedans !
Il n'y a que la première gorgée qui coûte.[88]
(Claudel 1957 : 605)

A partir des années 1950, la pratique de la ballade devient sporadique, nous ne trouvons plus que quelques essais isolés. Les *Poèmes* de François Monod, recueil publié à Lyon en 1963 et composé entièrement de rondeaux et de ballades, reste une tentative marginale à l'époque. Il arrive plus fréquemment que les poètes ne composent que quelques ballades ou rondeaux qu'ils incluent dans leur œuvre poétique. Nous pouvons citer la ballade de Charles Le Quintrec, intitulée « Tu me dis », insérée dans *Règne et royaume* (Paris, 1983).

Les ballades célèbres de François Villon servent souvent de modèle à des réécritures modernes. « La Ballade en proverbes du vieux temps » de Raymond Queneau (1992 : 175-176), publiée en 1948 dans le recueil *L'Instant fatal*, reprend la « Ballade des proverbes » de Villon. La ballade de Queneau imite la forme et le contenu du modèle villonien. C'est une petite ballade, composée de trois huitains d'octosyllabes et d'un envoi de quatre vers. Elle juxtapose des proverbes et des lieux communs, des propositions évidentes et/ ou banales. Même les quelques vrais proverbes sont plus ou moins défigurés : par exemple le proverbe « pierre qui roule n'amasse pas mousse » devient « La pierre qui roule est sans mousse » (v. 9). Le refrain « L'hiver arrive après l'automne », à force d'être répété, prend une valeur universelle, il évoque avec insistance la fuite du temps et l'approche de la mort.

Dans un entretien, Queneau (1992 : 222-223) qualifie la disparition de la ballade et du rondeau comme un « désastre » et essaie d'introduire « une rigueur accrue », comparable à celle exigée par la poésie, « terre bénie des rhétoriqueurs et des faiseurs de règles », dans sa prose[89]. L'intérêt d'une soumission aux contraintes est souvent mis en valeur par Queneau, membre de l'Oulipo. Contrairement aux dadaïstes ou aux surréalistes, les oulipiens ne veulent pas se débarrasser des genres poétiques du passé. Bien au contraire, presque tous les types de poèmes à forme fixe sont expérimentés par l'un ou l'autre membre de l'Oulipo (sonnet, sextine,

[88] Souligné dans le texte. Cette ballade, intitulée simplement « Ballade », a été écrite en 1917. Elle sera insérée dans les *Feuilles de saints* de Claudel.
[89] Entretien cité par Georges-Emmanuel Clancier dans sa postface du recueil.

haïku, pantoum, rondeau, ballade, etc.). C'est dans le sonnet que Queneau trouve une matière privilégiée à son jeu combinatoire.

« La Ballade du triste lettriste » et « La Ballade des mordus » de Maurice Lemaître (1926-2018), l'un des initiateurs du lettrisme, reprennent « L'Épitaphe Villon ». (La première ballade est un « poème à mots », la deuxième est un « poème à lettres ».) Pour Lemaître, Villon est avant tout un précurseur, tout aussi incompris et refusé que lui-même. Dans la présentation de son petit livre intitulé *Le haïkaï lettriste et la poésie-musique de forme fixe*, Lemaître (1999 : 3-4) évoque le tournant des années 50-60 où il a introduit, lui, le premier, « la matière lettriste dans un grand nombre de formes fixes du lyrisme », dont la ballade, le sonnet, le rondeau et l'ode qui ont « ainsi donné des lettries originales ». Il justifie ainsi son expérience : « en accumulant un si grand nombre de vers à lettres, de lettries de structure fixée, je donnais bien à comprendre que j'avais eu pour ambition d'étendre mon geste à tout système de lyrisme ».

Désigné le plus souvent comme romancier, Michel Butor est « essentiellement et avant tout poète » (Butor 2004 : 7). C'est ainsi que Frédéric-Yves Jeannet introduit dans sa préface l'*Anthologie nomade* de Butor, un choix de poèmes, venant de ses recueils poétiques parus entre 1962 et 1996. La poésie de Butor est « greffée sur une tradition qui remonte dans la littérature française au Moyen Âge, au XIV^{e} siècle surtout, et à la Renaissance » (ibid., 9). La forme fixe de la ballade resurgit dans son œuvre le plus souvent comme tension avec la tradition, dont il néglige certaines contraintes, en maintient d'autres (l'envoi est toujours présent).

Sa « Ballade du sorcier de Mougins », publiée d'abord dans *Gyroscope* en 1996, est reprise dans l'*Anthologie nomade* aussi (ibid., 438-439). Nous en citons la première strophe et l'envoi.

> J'ai pris de la peinture du papier du charbon de la ficelle et des clous
> j'y ai mêlé de la tôle de la glaise de la colle
> je l'ai fait cuire avec du ciment de la terre de l'osier des feuilles et du plâtre
> et j'en ai fabriqué des pichets et des verres des bouteilles des chaises et des guitares
> des chevaux des taureaux et des coqs des chèvres des colombes et des hiboux
> du ciel de la mer des arbres des chevelures des visages et des femmes

cherchant depuis toujours à trouver sans chercher et
trouvant toujours

[...]

Prince des masques j'ai revêtu les insultes les ricanements
la sottise et la solitude à toute épreuve
et j'en ai détaillé les baisers de l'enfance l'alcool de survie
et le baume des foules
j'en ai délivré le ventre et les yeux j'en ai questionné les
beautés exclues
né de cette interrogation depuis toujours et mort naissant
toujours

Cette ballade se compose de trois strophes (respectivement de 7, 7 et de 8 vers), suivies d'un envoi de quatre vers. Il serait plus juste de parler de lignes au lieu de vers, étant donné que ces « vers » se composent en général de plus de vingt syllabes et ne sont pas rimés (tout au plus assonancés). Il s'agit le plus souvent d'une énumération, sans autre signe de ponctuation que la majuscule au début des strophes. Les trois strophes et l'envoi se terminent par les mots en partie identiques (une sorte de refrain qui se modifie à chaque occurrence) : « et trouvant toujours », « et grattant toujours », « et refusant toujours », « et mort naissant toujours ».

Confrontée à des différences importantes par rapport au modèle traditionnel, nous devons nous demander à quels critères minimaux nous reconnaissons une ballade. Il paraît que le critère de la typographie, la succession de (trois) strophes de longueur à peu près identique, suivie d'une strophe plus brève (introduite ou non par le mot « envoi »), la présence d'une sorte de refrain, suffisent à assurer l'identification de la forme dans la poésie contemporaine.

Les nombreuses apparitions de la ballade[90] dans l'œuvre poétique de Michel Butor montrent que cette forme représente pour l'auteur un support idéal pour affirmer son style personnel.

La pratique de la ballade (ou celle des poèmes à forme fixe en général) témoigne souvent de l'attachement du poète à la versification traditionnelle. Le poète belge francophone William Cliff se sert du vers

[90] Son recueil *Exprès* (coll. « Le Chemin », Gallimard, 1983), compte vingt et une ballades sur un total de quarante-neuf poèmes.

régulier et se réapproprie des formes poétiques anciennes dont essentiellement les sonnets et (en moindre mesure) les ballades.

Nous trouvons une ballade dans son premier recueil (*Homo sum*, 1973), une autre dans le deuxième (*Ecrasez-le*, 1976), et le troisième recueil (*Marcher au charbon*, 1978) en comporte deux. Quatre ballades au total, c'est peu. Nous nous demandons pourquoi cette forme n'a pas séduit plus longtemps William Cliff. Lui, il explique l'abandon de la forme de ballade ainsi : « J'ai essayé d'écrire d'autres ballades. Trop difficile. La langue est devenue syntaxiquement trop rigide » (cité par Degott 1996 : 207-208).

L'abandon de la ballade ne signifie pas l'abandon de tous les poèmes à forme fixe. Lorsqu'il raconte ses souvenirs d'enfance dans son *Autobiographie* en 1993, il le fait en sonnets : « je décidai d'aller en suivant pas à pas / la danse propre à cette forme assez ancienne » (Cliff : 1993 : 99). Ce recueil poétique se compose exactement de cent sonnets, numérotés de 1 à 100. Les mètres et les rimes y sont traités avec une grande insouciance, les enjambements abondent : « je m'excuse beaucoup d'écrire ces sonnets / sans rimes richissimes » (ibid.). Mais ne nous y trompons pas, les irrégularités sont voulues. Comme le fait remarquer à juste titre Laurent Fourcaut (2008 : 171) : « Il y a là une sorte de maladresse jouée, de balourdise roublarde, qui vise à saper l'élégance convenue de la forme ».

Ces dernières années nous constatons le retour « triomphal » de la ballade dans l'œuvre poétique de Cliff. Les recueils *L'état belge* (2000), *Immense existence* (2007), *L'amour perdu* (2015) en contiennent plusieurs. Dans les poèmes « Ballade des dames du temps présent » (*Immense existence*) et « Ballade des garçons du temps jadis » (*L'état belge*) Cliff reprend non seulement la forme du poème de Villon, mais aussi la thématique.

Nous citons le premier dizain de la « Ballade du cœur sec et nul » (*État belge*, 2000) :

> le soleil a beau éblouir ma chambre
> je n'en ai pas plus de lueur au cœur
> puisqu'il me faut à la fosse descendre
> et servir d'engrais aux couleurs des fleurs –
> si tout mon temps ne sert qu'à ce malheur
> fallait-il entreprendre de le vivre ?
> tout ce que j'ai pu lire dans les livres
> empêcha-t-il l'état où je frissonne
> de me sentir dans les fibres ce givre
> qui me rend sec et nul comme personne?

Ce poème suit le modèle de la grande ballade, comportant trois dizains, avec un envoi de cinq vers. Le dernier vers de chaque strophe et celui de l'envoi sont (à peu de changements près) les mêmes.

L'œuvre de Dominique Buisset (né en 1945) est également une « œuvre à contre-courant, originale et étonnante, qui surprend par la précision de son architecture, par son parti pris de construction à l'exact opposé des préoccupations déstructurantes et éclatées de la poésie contemporaine » (Paoli 2011 : 381). Sur la quatrième de couverture du recueil, Buisset se présente ainsi : « Pourquoi vouloir apprendre quelque chose de l'auteur, livre fermé ? Tout l'essentiel est là, dedans, parmi les feuilles. À quoi bon savoir s'il habite à Paris ou en Corse : s'il n'a pas la télévision mais d'autres livres, bon nombre en latin et en grec ? La relation entre auteur et lecteur est un jeu à deux inconnus, dont le lieu est l'absence. »

Menant un travail minutieux et savant sur la forme, Dominique Buisset reprend dans son recueil titré *Quadratures* (2010) les formes traditionnelles. Dans le quatrième poème du recueil (un septain d'heptasyllabes), Buisset explique clairement pourquoi il tient à respecter les contraintes de la versification classique (bien qu'avec des défaillances significatives, surtout au niveau des rimes) :

> Si peu que rien que je sache,
> la parole a besoin d'ordre,
> et, la tête sous la hache
> je ne saurais en démordre.
> Qui voudra bien s'amourache
> du chaos ! Moi, pour retordre
> les mots sans ordre, macache !
> (Buisset 2010 : 12)

Comme Jacques Roubaud écrit dans la postface, « *Quadratures* suppose des tonnes de lecture, des années de travail, patience et longueur de temps » (ibid., 98). Roubaud découvre dans le recueil les figures de Christine de Pisan (vers 1364 − vers 1431) ou des poètes Eustache Deschamps (vers 1344-1404) et Alain Chartier (vers 1385-1433), pour « la limite temporelle inférieure » (ibid., 97). Les règles de la construction carrée sont empruntées à Maurice Scève (vers 1500). Cette dernière influence est rendue explicite par le titre de la sixième et dernière section du livre, *Parascève (Rimes empruntées – librement – à Maurice Scève, & quelques hommages par défaut)*.

La forme fixe (dont la ballade) fait l'objet chez Buisset d'une mise en valeur. Composée de trois huitains et d'un tercet octosyllabiques, la *«* Ballade andalouse » prend place dans la seconde partie (*Petite quadrature avec divertissements).* Les quelques premiers vers peuvent déjà donner une idée du caractère musical de ce poème. (Rappelons que la ballade s'apparente à la chanson depuis son origine médiévale.)

> Grenade, Jaen et Cordoue
> il peut bien pleurer l'Andalou,
> il a perdu plus qu'un royaume,
> il a perdu le temps jaloux
> qui ne se rend jamais à nous.
> (Buisset 2010 : 40)

La quatrième partie est intitulée « Six cents syllabes à circonscrire une ballade pour rire ». La ballade est encadrée (précédée et suivie) par trois dizains décasyllabiques (deux fois trois cent syllabes). Composée comme la « Ballade andalouse » de trois huitains et d'un tercet d'octosyllabes, la « Ballade pour rire » a été déjà publiée dans la revue *Action poétique* (nº 133/134, hiver 1993/1994) en tant que la réponse de Buisset à la question de Henri Deluy, rédacteur en chef de la revue : « La forme-poésie va-t-elle, peut-elle, doit-elle disparaître ? ». Il est à noter que Buisset était le seul à répondre en vers réguliers (voire en forme fixe). Nous ne citons que le premier huitain et l'envoi du poème. Le nombre des rimes est réduit à deux. L'envoi ne compte que trois vers au lieu de quatre, c'est le refrain qui en a disparu, l'un des indices les plus importants de la forme-ballade.

> Ballade pour rire
>
> Ma foi, les morts n'ont rien à dire :
> ils n'ont qu'à s'estimer heureux
> quand un vivant veut bien les lire
> et qu'il se penche un peu sur eux,
> car tout le profit qu'il en tire
> c'est de s'esquinter les yeux
> à ce triste et oiseux loisir:
> les morts sont de bien tristes sires.
>
> [...]
>
> Vifs, que ce loisir ne m'attire

De vous nulle ire ! Lire et dire
leur cire morte est mon plaisir.
(Buisset 2010 : 60-61)

Le rondel n'a jamais été aussi prestigieux que la ballade. Il n'est pas surprenant que son apparition dans la poésie contemporaine soit encore plus rare. Dans le recueil tout récent de Jacques Moulin (1949-), intitulé *A vol d'oiseaux* (2013), les rondels (une vingtaine) côtoient le vers libre. Du modèle traditionnel, Moulin conserve les vers sur deux rimes, partagés en trois strophes (4-4-5).

Après avoir hanté les champs
L'oiseau s'en retourne à la ville
Le pigeon crèche au centre-ville
Et conchie tous les bâtiments

La corneille éteint son chant
Sauf à voler par bancs de mille
Après avoir hanté les champs
L'oiseau s'en retourne à la ville

On voit aussi le goéland
S'attacher aux quartiers civils
Chaque maison lui est une île
Il a des mers perdu le vent
Après avoir hanté les champs
(Moulin 2013 : 19)

Bien qu'il soit « grisé par les vieux rondels que préparaient auparavant des accents à la Charles d'Orléans », il n'y a « nulle tentative restauratrice dans [les] essais » (Martin 2014 : 352) de Moulin. Il se souvient plutôt de jeux enfantins : tourner en rond jusqu'au vertige pour oublier la terre et s'envoler avec les oiseaux.

Les théoriciens et les poètes eux-mêmes se réfèrent communément aux poèmes à forme fixe par les termes de genre (lyrique) et de forme poétique (comprenant par « forme » principalement les critères linguistiques). Pour des raisons de commodité, l'appellation *sous-genres* (Stalloni [2000] 2005 : 91) n'est que rarement utilisée.

La ballade et le rondel s'intègrent dans la famille européenne des formes fixes à répétition. Les reprises de vers participent aux effets de rythme et à l'organisation structurelle de ces poèmes.

La mémoire du Moyen Age resurgit au XX^{e} siècle dans des œuvres poétiques très différentes, traditionnelles aussi bien qu'expérimentales. La spécificité de la référence médiévale réside dans un paradoxe apparent qui réunit l'archaïsme et la modernité à travers les notions d'imitation, de réécriture, d'emprunt, mais aussi de dialogue, d'invention formelle et de créativité. L'exactitude d'une représentation historique du Moyen Age, fort éloigné dans le temps, n'est pas visée. Le choix des formes fixes de l'héritage médiéval suppose néanmoins une certaine connaissance de la poésie du Moyen Age, partagée en principe par l'auteur et son lecteur. Cette culture minimale se limite dans la plupart des cas à quelques poètes médiévaux, voire à quelques poèmes célèbres, perpétués par des anthologies. La lecture des poètes érudits (dont Roubaud ou Buisset) nécessite néanmoins une connaissance plus approfondie de la poésie médiévale.

Pour la période contemporaine, se pose la question du recours ponctuel aux genres de la ballade et du rondel. En effet, contrairement au sonnet, la ballade et le rondel ne sont pratiqués que par assez peu de poètes qui se contentent le plus souvent d'en composer quelques-uns. Cette rareté accuse la singularité de ces genres dans leurs œuvres. L'exemple de quelques poètes d'importance montre pourtant que la ballade et le rondel, assimilés à des formes résolument passéistes, peuvent s'adapter aux exigences du monde contemporain, ils résistent même à leur abandon.

2.2.3. Le pantoum et le haïku

Le pantoum

Le pantoum est un poème à forme fixe, emprunté au début du XIX^e^ siècle à la poésie traditionnelle malaise. Dans un premier temps, nous décrivons les caractéristiques les plus importantes de cette forme poétique. Ensuite nous évoquons brièvement l'histoire du pantoum, à partir de son apparition en Europe jusqu'à nos jours. Le pantoum français sert de modèle pour beaucoup d'auteurs francophones, de la Martinique au Canada. Des poètes allemands, anglais, américains, grecs, russes, et dès la première moitié du XIX^e^ siècle, s'y essaient également. Parcourant un espace très vaste, le pantoum se présente partout dans le monde, il est devenu en deux cents ans un genre cosmopolite. Comme l'écrit Georges Voisset (1998 : 7), « tous les courants poétiques français majeurs s'y essaieront, puis tout le monde francophone des Antilles aux Mascareignes, du Canada à l'Indochine en passant par la Belgique, la Suisse, etc. ». Malgré sa présence universelle, son corpus reste plutôt restreint. Dans chaque pays où il fait son apparition, il n'est employé que par assez peu de poètes qui se contentent le plus souvent d'en composer un seul.

Le pantoum occidental s'intègre sans difficulté dans la famille européenne des formes fixes à répétition. C'est une forme répétitive très spécifique, une forme de progression lente. Les reprises, tout en fragmentant le déroulement linéaire, participent aux effets de rythme et à l'organisation structurelle des poèmes. L'intérêt des critiques et des poètes pour les structures poétiques répétitives a certainement contribué à la redécouverte de la forme du pantoum.

Il faut néanmoins reconnaître que malgré les quelques essais qui ont été publiés dans ces dernières années (ceux de Jouet [1998] 2005, Voisset 1998 et Daillie 2000), le pantoum reste très peu étudié.

Nous présenterons quelques poètes ayant pratiqué ce type de poème, dont les belges Paul Neuhuys et Robert Sorenne, les québecois Gérald Godin et Angèle Lux et les français Cédric Landri, Alain Chevrier et Francis Lalanne.

Pour différencier la forme occidentale de la forme originale malaise, il est devenu habituel d'utiliser le mot « pantoum » pour désigner la première et garder le mot « pantoun » pour la seconde. L'orthographe avec « m » remonte à une coquille non corrigée qui a transformé « pantoun » en « pantoum ». Le pantoun malais est un genre oral à l'origine. Les premiers manuscrits notant des pantouns viennent du XVI^e^ siècle. Pour les Malais

(qui le pratiquent sans interruption jusqu'à nos jours) le pantoun est le symbole de la beauté. Nous pouvons former une idée du pantoun malais d'après l'anthologie de François-René Daillie, *La Lune et les étoiles*, paru en 2000. Ayant longtemps vécu en Malaisie (entre 1961-1963 et 1986-1990), Daillie s'efforce de faire connaître la forme fixe d'origine, donnant la traduction d'environ 550 pantouns malais.

Bien que la forme ne soit pas strictement fixée, un pantoun malais se présente typiquement comme un seul quatrain à rimes croisées. Il peut être écrit en mètres variés (les plus fréquents sont les octosyllabes et les décasyllabes), mais le même type de vers est conservé dans tout le poème. Les deux premiers vers du quatrain présentent une scène (de la vie quotidienne, de l'histoire...), et les deux derniers une espèce de proverbe ou de morale. Le lien entre les deux parties est parfois énigmatique, voire inexistant. Suivant la définition de Jacques Jouet (2005 : 21),[91] poète, membre de l'Oulipo, « les deux premiers vers forment un ensemble dénotatif, événementiel, *à-ras-de-terre*... [...]. Les deux autres vers forment un ensemble plus subjectif et chargé d'émotion. On peut parler d'une stratégie de contraste. »

> The heron flies into the air,
> And dashes down the fish it had caught.
> Forbear to grasp burning embers,
> Or, feeling the heat, you will quickly let them go.
>
> Le héron plane dans l'air,
> Et engloutit le poisson qu'il avait pris
> Gardez-vous de ramassez des cendres ardentes,
> Ou, sentant la chaleur, vous les lâcherez promptement.
> (cité par Jouet 2005 : 18, 20)

Le pantoun cité est l'un des quatre exemples donnés par William Marsden, orientaliste anglais, dans sa *Grammaire de la langue malaise* [*A Grammar of the Malayan Language*], publiée à Londres en 1812. La traduction française (en vers libres et sans rimes) est datée de 1824. (Il est habituel à l'époque de traduire en vers libres les poèmes étrangers ou présentés comme tels, dans le cas des pseudo-traductions.)

La *Grammaire* de Marsden présente également un type de pantoun relativement rare en Malaisie, à savoir le « pantun berkait ». « Berkait » signifie « chaîne », donc il s'agit d'une suite de quatrains (leur nombre est

[91] Dans son livre consacré au pantoum, Jouet (2005) réédite intégralement le *Pantoun des Pantoun* de René Ghil.

libre). Le deuxième vers de chaque strophe est repris comme premier vers de la strophe suivante, et le quatrième vers comme troisième de la strophe suivante. Le dernier vers du poème doit coïncider avec le premier. Il résulte de ce système de reprises que le poème doit être bâti sur uniquement deux rimes. C'est ce type de pantoun en chaîne qui va réapparaître en 1829 dans les *Notes* des *Orientales* de Victor Hugo (1985 : 553) et qui servira d'exemple « générateur du pantoum occidental » (Jouet 2005 : 23). Les poètes français ayant écrit des pantoums suivent en général ce modèle qui sera décrit et défini par Théodore de Banville (1872 : 217-222). Citons quelques auteurs français qui ont composé des pantoums : Banville lui-même, Albert Glatigny, Louisa Siefert, Leconte de Lisle, René Ghil. Le papillon, « l'animal fétiche » des pantoums, apparaît dans plusieurs poèmes. « Les papillons » de Théophile Gautier (cité par Jouet 2005 : 37-38) est présenté sans scrupule par le poète comme pantoum (suivant l'indication du sous-titre). Étant donné qu'il ne subsiste dans ce poème rien de la forme malaise à l'exception du choix des quatrains à rimes croisées, nous nous garderons de le qualifier de pantoum.

Le pantoum français le plus célèbre est de toute évidence celui de Baudelaire (1968 : 69). « Harmonie du soir » (1857) prend quelque liberté avec la forme d'origine : il est en alexandrins, en rimes embrassées (abba) et non croisées (abab), et le premier et le dernier vers sont différents. Il ne reprend pas l'opposition scène/proverbe.

Harmonie du soir
Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;
Valse mélancolique et langoureux vertige!

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige;
Valse mélancolique et langoureux vertige!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige,
Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir;
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
Du passé lumineux recueille tout vestige!

Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...
Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir!

Baudelaire tire de la forme du pantoum par la répétition de formules quasi magiques un effet incantatoire, mais aussi un effet mimétique (la forme du poème mime son contenu, le tournoiement de la valse).

En ce qui concerne la présence du pantoum occidental en Belgique, nous pouvons citer parmi les précurseurs les noms de Léon Montenaeken (« Peu de chose », 1884), Max Elskamp (« Pantoun », 1927), Francis de Croisset, le pseudonyme de Frantz Wiener (« La dame de Malacca », 1935). « Le pantoum du Ménapien » (1931) de Paul Neuhuys (1897-1984) est dédié à Max Elskamp. Neuhuys choisit cette forme fixe pour dire adieu au grand poète symboliste, mort la même année. Nous n'en citons que les deux derniers quatrains :

Éclats de rire, éclats de rêve,
il était un enfant de roi.
Et quand la vie aura cessé,
aux confins de nos marécages,

âmes en peine, cœurs en panne,
et quand la vie aura cessé,
retrouverons-nous le néant
au point où nous l'avons laissé?
(Neuhuys 1984 : 51)

Nous pouvons être d'accord avec Voisset qui n'hésite pas à déclarer que « Décidément, le pantoun francophone et occidental doit beaucoup à la Belgique » (1998 : 246).

Ce sont les trois pantoums écrits en allemand d'Adalbert von Chamisso (publiés en 1822) qui ont influencé János Arany (2002 : 87), auteur du seul pantoum hongrois connu, intitulé *Bor vitéz* (1855). Nous citons les quatre premiers des quatorze quatrains du poème.

Ködbe vész a nap sugára,
Vak homály ül bércen-völgyön.
Bor vitéz kap jó lovára:
« Isten hozzád, édes hölgyem! »

Vak homály ül bércen-völgyön,

Hűs szél zörrent puszta fákat.
« Isten hozzád, édes hölgyem! »
Bor vitéz már messze vágtat.

Hűs szél zörrent puszta fákat,
Megy az úton kis pacsirta.
Bor vitéz már messze vágtat,
Szép szemét a lyány kisírta.

Megy az úton kis pacsirta:
Hova megyen? hova ballag?
Szép szemét a lyány kisírta:
Szólt az apja: férjhez adlak!

L'auteur du premier pantoum de langue anglaise (*En ville*, 1876) est Austin Dobson (1840-1921), de langue russe est Nikolaï Goumilev (1886-1921), de langue grecque est Georges Séféris (1900-1971). (« La postérité du pantoum anglo-saxon passe par les noms de Brookes More, de John Payne, de Clinton Scollard » (Jouet 2005 : 89). « Les pantoums de John Ashbery innovent par leur métrique en vers libre et leur absence de rimes » (ibid., 134).)

Le pantoum occidental apparaît d'abord en France dans la poésie romantique répondant au goût de l'exotisme des poètes. L'Orient devient dès le début du XIX[e] siècle, « soit comme image, soit comme pensée », comme le dit Hugo (1985 : 413) dans la préface des *Orientales*, « une préoccupation générale ». (Les échanges, missions et voyages se multiplient à l'époque et donnent un élan prodigieux à l'orientalisme.) L'intérêt pour le pantoum ne fait que s'augmenter dans la deuxième moitié du siècle, pendant la période du symbolisme et du Parnasse. Ce sont surtout les poètes parnassiens qui s'intéressent, au nom des principes de l'Art pour l'Art, aux problèmes techniques que représentent les poèmes à forme fixe dont le pantoum. Il ne fait pas de doute que le pantoum français vit ses heures de gloire pendant la période de la poésie parnassienne.

« C'est […] avec Leconte de Lisle[92] » – pense Jouet (ibid., 69) – « que l'accomplissement de la règle banvillienne est le plus abouti et le plus convaincant ». Il faut dire que les contraintes décrites par Banville sont loin d'être respectées par tous les poètes. Il existe des pantoums longs et brefs, écrits en vers réguliers (de différents mètres) ou en vers libres, rimés ou non rimés. La répétition des vers n'est pas toujours mécanique,

[92] *Poèmes tragiques* (1877) de Leconte de Lisle contient cinq *Pantouns malais.*

comme dans le « Pantoum négligé » (*Album zutique*) de Paul Verlaine (1872) ou dans la *Complainte de la bonne défunte* de Jules Laforgue (1885).

Le pantoum reste pratiqué, mais dans une moindre mesure, tout au long du XX[e] siècle. Les membres de l'Oulipo vont le redécouvrir à cause de sa forme très contraignante, obéissant à des règles strictes. Parmi les auteurs contemporains de pantoum, Jacques Jouet cite les noms de Francis Lalanne, Michelle Grangaud, Alain Chevrier et François-René Daillie[93]. Francis Lalanne en a composé une centaine, Michelle Grangaud a écrit un pantoum en holorime. Nous trouvons même quelques exemples de pantoum écrit en prose, comme celui de Alain Chevrier (né en 1948) :

> Petit pantoum en prose
> Un pantoum en prose, je n'en ai jamais vu. Mais ça peut se faire. Et on peut faire court.
> Je n'en ai jamais vu, mais en voilà un. Et on peut faire court un pantoum en prose
> (cité par Jouet 2005 : 180)

Le pantoum est un poème à répétition comme la ballade, le triolet, la villanelle[94] ou la ritournelle[95], entre autres. La forme de ritournelle est utilisée par le québécois Gérald Godin (1938-1994)[96] aussi, dans la première section de son recueil *Chansons très naïves*, publié en 1960. Nous y trouvons également un pantoum, un pantoum irrégulier comme le signale le titre du poème : « Quasi-pantoum espérant ».

> Quasi-pantoum espérant
>
> N'écoutez pas leurs bons conseils
> jardins jardins que l'hiver abrège
> à quand la fin des demi-soleils?
> à quand les jungles sacrilèges?

---

[93]Jouet (2005 : 149, 170, 180, 183).

[94] La vilanelle est une forme héritée de la Renaissance. Elle est composée de plusieurs tercets dont la conclusion est un quatrain, l'ensemble sur deux rimes, avec tout un système de répétition.

[95] Ritournelle (de l'italien « ritorno », « ritornare », petite musique qui se répète): courte phrase musicale dont on fait précéder chaque couplet d'une chanson.

[96] Gérald Godin est journaliste, poète et politicien. Il travaille comme recherchiste, puis comme chef de nouvelles à Radio-Canada (1963-1969). Il est le directeur général de Québec-Presse de 1969 à 1972. Il devient député du Parti québécois à l'Assemblée nationale et ministre des Communautés culturelles et de l'Immigration (1976 à 1985).

à quand la fin des demi-soleils?
brûlons brûlons tous les collèges
et leur sinistre appareil
oh! cette âme que trop l'on protège!

brûlons brûlons tous les collèges
je m'ennuie de ne plus voir tels des perce-neige
qu'aux bouts de mes bottines mes orteils
à quand la fin des demi-soleils!

je m'ennuie de ne plus voir mes orteils
reviennent reviennent les vrais sortilèges
et leur sauvage appareil
Pitié! pour une âme que trop l'on protège!

Le poème se compose de quatre quatrains de rimes croisées (à l'exception de la troisième strophe de rimes plates : aabb). Les mètres utilisés tournent autour de l'octosyllabe, allant le plus souvent de sept à neuf syllabes, comptant 12 syllabes dans un seul cas : « je m'ennuie de ne plus voir tels des perce-neige » (avec le maintien du « e » muet interconsonantique dans « perce-neige »). Le poème n'est qu'approximativement ponctué. Les débuts de phrase (à l'exception du premier et du dernier vers) portent la minuscule. Nous n'avons ni point final ni virgule, seulement des points d'interrogation et d'exclamation désignant la modalité du texte. La reprise des vers entiers est tout à fait aléatoire : le troisième vers du premier quatrain (« à quand la fin des demi-soleils? ») réapparaît en tant que premier vers du deuxième et comme dernier vers du troisième quatrain. L'emploi des poèmes à forme fixe peut surprendre chez un poète selon qui *«* En poésie, il faut oser être simple, modeste, familier. Je ne suis pas un poète de laboratoire. Je suis dans la ruelle derrière. Je fais une poésie de piétons » (cité par Royer 1994 : 7). Godin n'avait pas l'intention de respecter la forme du pantoum transmise par la tradition banvillienne. La répétition des vers produit beaucoup plus l'impression d'une chanson très naïve (conformément au titre du recueil) que celle d'une forme strictement réglementée.

En revanche, le pantoum d'Angèle Lux (poète née à Montréal en 1961), intitulé « J'ai frappé pourtant... » (*Courant d'ailes*, 2002), est à tout point conforme au système de répétitions propre au pantoum. Le poème est composé de quatre quatrains de rimes croisées. L'auteure retourne aux sources en utilisant le décasyllabe, le type de vers le plus fréquent du pantoun malais, souvent remplacé par les poètes français par l'alexandrin.

Le retour obsédant des vers donne une impression de piétinement, d'hésitation. La reprise du premier vers en tant que dernier suggère l'idée de circularité, de l'éternel retour. (Angèle Lux[97] écrit surtout des haïkus qui ont été publiés dans plusieurs revues littéraires et dans des anthologies.)

J'ai frappé pourtant... (pantoum)

J'ai frappé pourtant à la lourde porte
Tu ne m'as même pas prié d'entrer
Solitaire, mon âme flâne, morte,
Nostalgie en un mirage avorté

Tu ne m'as même pas prié d'entrer
Sur le seuil, je succombe à la froidure
Nostalgie en un mirage avorté
Mes lunes ennuagent mon murmure

Sur le seuil, je succombe à la froidure
Sous le bleu émail des astres crevés
Mes lunes ennuagent mon murmure
Génocide et rêves expropriés

Sous le bleu émail des astres crevés
Ma solitude me grave à l'eau-forte
Génocide et rêves expropriés
J'ai frappé pourtant à la lourde porte...

Les pantouns de l'anthologie de Jérôme Bouchaud et de Georges Voisset, intitulée *Une Poignée de Pierreries* (2014), suivent le plus souvent le modèle du pantoun malais. Donnons un exemple :

La limace attend
L'escargot en fuite.
La vie et le temps

[97] Nous pouvons lire les poèmes d'Angèle Lux sur plusieurs sites: http://planete.qc.ca/culture
http://membres.tripod.fr./Angel
http://lapoesiequejaime.net/angele_lux.htm
Ce dernier site donne le texte intégral du recueil *Courant d'ailes* (2002), d'où le pantoum cité est tiré.

Avancent trop vite.
(Cédric Landri, in Bouchaud et Voisset : 2014 : 79)

Cette collection de pantouns francophones rassemble plus de 400 textes d'une cinquantaine de contributeurs. Avant d'être publiés dans ce livre, les pantouns de Robert Sorenne (né à Gand en 1972) paraissent dans la *Revue Pantouns*, la revue numérique trimestrielle de l'Association Française du Pantoun. Nous en citons à titre d'illustration ce pantoun d'un seul quatrain (*Revue Pantouns*, n° 3, janvier 2013).

Cavaliers perdus de Sumbawa
Caracolant après la fortune
Cargaison d'une âme en désarroi
Dont la barque sombre sous la lune

Nous terminons notre bref parcours du pantoum occidental (avant tout français) par l'avertissement de Francis Lalanne (son recueil intitulé *Skizogrammes, pantoums*, est paru en 2006) : « Le Pantoum est une forme ludique et surtout très vivante, très actuelle… Après les rappeurs, les slammeurs, voici venu le temps des pantoumeurs…Vous verrez ! »

On vit ensemble
Depuis longtemps
On se ressemble
On est vivant

Depuis longtemps
Différents et indifférents
On est vivant
Ça fait un bail maintenant

Différents et indifférents
Sur la toile pantoumons ensemble
Ça fait un bail maintenant
On vit ensemble.

Le haïku

Le haïku (ou haïkaï) est un genre lyrique d'origine japonaise. Il s'agit d'une forme brève de dix-sept syllabes (réparties sur trois vers : 5-7-5). Le haïku japonais remonte au milieu du XVII^{e} siècle, Matsuo Munefusa

dit « Bashô » est considéré comme son inventeur (dans son état actuel). Le vocabulaire doit être simple, il n'a pas besoin de titre ou d'explication, le poème doit se suffire en lui-même. Le sujet traité est en général la nature et les saisons, il évoque dans une sorte d'instantané l'évanescence des choses.

> « Presque tous les haïkus doivent contenir un mot qui définisse la saison où ils se situent; à l'intérieur de ce cadre temporel très simple, un autre classement à peine moins simple s'opère, selon les sujets traités, dont les plus fréquents sont les météores : pluie, vent, neige, nuages, brume; les animaux : oiseaux surtout; les arbres et les fleurs; enfin les affaires humaines, fêtes ou menues occupations quotidiennes » (Jaccottet 1987 : 124).

L'étude récente de Miou Kitamura (2011) sur « l'évolution du haïku en France et ses caractéristiques » met l'accent sur les différences entre les deux types de haïku : le haïku japonais « est fidèle aux règles formelles et bannit les sentiments personnels excessifs : quant au haïku français, il manifeste une relative liberté formelle et permet l'expression de moi ».

Le haïku apparaît en France à partir du début du XX^{e} siècle, d'abord en traduction, puis dans la pratique poétique. La première publication, intitulée « Au fil de l'eau », est publiée en 1903 par Paul-Louis Couchoud, Albert Poncin et André Faure (une mince plaquette contenant 72 haïkus). Dans les années 1920 et 1930, plusieurs poètes français comme Paul Éluard, Julien Vocance, Jean-Richard Bloch, Jean Paulhan, René Maublanc se mettent à composer des haïkus. Leurs poèmes ainsi que les études présentant cette forme sont publiés dans *Le Pampre*, la *Revue de Paris* ou la *Nouvelle Revue Française*. C'est dans le numéro de septembre 1920 de cette dernière revue que paraît « une petite anthologie de haï-kaïs français » (comme on disait à l'époque), due à Jean Paulhan et Jean-Richard Bloch. En 1923, la revue *Le Pampre* publie également une anthologie de haïku (dirigée par René Maublanc). Ces premières publications seront suivies par beaucoup d'autres dont les *Cent phrases pour éventails* de Paul Claudel, parues d'abord au Japon (1927) et seulement en 1942 en France. L'édition critique et commentée par Michel Truffet (Claudel 1985) comporte la reproduction en fac-similé de l'édition originale japonaise. Donnons quelques exemples[98] :

[98] Notre transcription ne reproduit pas la mise en page originale.

Seule la rose est assez fragile pour exprimer l'Éternité (ph. 20)

Dialogue de l'éventail avec le paravent (ph. 87)

Il faut qu'il y ait dans le poëme un nombre tel qu'il empêche de compter (ph. 109)

Le livre-objet de Claudel comporte des idéogrammes et les phrases ne sont pas dactylographiées, mais écrites ou plutôt calligraphiées par l'auteur lui-même. Les mots y sont souvent arbitrairement coupés et les lettres disséminées sur la page, suggérant un mimétisme visuel.

Pendant la période de la seconde guerre mondiale et dans les années qui suivent le haïku est un peu oublié en France. Il revient à la mode vers la fin des années 1960, sous l'influence des auteurs américains (Jack Kerouac, James W. Hackett, Reginald Horace Blyth). C'est la dimension spirituelle et philosophique, composante fondamentale du haïku, qui sera mise au centre des expériences poétiques des haïkistes.

Yves Bonnefoy a découvert le haïku grâce à l'anthologie de Reginald Horace Blyth. Bonnefoy consacre plusieurs études à cette forme poétique, dont l'essai « Du haïku », inséré dans ses *Entretiens sur la poésie* (1990 : 134-149) ou la préface de l'anthologie de Roger Munier (1978). Ayant obtenu le Grand Prix International de Haïku-Masaoka Shiki en 2000, il a fait une conférence sur « Le haïku, la forme brève et les poètes français ». Dans ses essais et dans ses poèmes, Bonnefoy s'attache à saisir une présence au monde, antérieure à la réflexion.

Le haïku apparaît également dans la poésie d'Eugène Guillevic, de Jacques Dupin ou de Jean Follain. Il a suscité la fascination de Philippe Jaccottet aussi (auteur et traducteur de haïkus). Sa brièveté et sa syntaxe elliptique (nominale) ne permettent pas la narration, l'explication, l'éloquence et la subjectivité. Les haïkus traduits par Jaccottet (Éditions Fata Morgana, 1996) sont en fait des transcriptions. (Ne connaissant pas le japonais, il a pris comme point de départ des traductions anglaises.) « Transcrire » du haïku signifie pour Jaccottet la construction d'une poétique idéale comme il explique dans « L'Orient limpide » (Jaccottet 1987 : 121-131). La thématique et l'imaginaire propres à l'univers du haïku sont bien présents dans la poésie de Jaccottet, surtout dans son recueil *Airs* (1967), poèmes composés entre 1961-1964 (repris dans Jaccottet 2011 : 121-173). Les animaux, les arbres et les fleurs, avec les indications

temporelles y sont souvent évoqués par Jaccottet, tout comme le fugitif et l'éphémère.

> Ce qui brûle en déchirant l'air
> rose ou par brusque arrachement
> ou par constant éloignement
>
> En grandissant la nuit
> la montagne sur ses deux pentes
> nourrit deux sources de pleurs
> (2011 : 140)

A partir des années 1980, des poètes-traducteurs français font paraître de nombreuses traductions de haïku japonais. Aujourd'hui, des recueils et des anthologies de haïku sont régulièrement édités. « L'anthologie du haïku en France » (2003, sous la direction de Jean Antonini) est publiée quatre-vingts ans après celle de la Nouvelle Revue Française (1923). L'anthologie d'Antonini présente 800 poèmes de 80 auteurs différents.

Depuis septembre 2003, il existe même une « Association Française de Haïku » qui publie, tous les trimestres, un recueil et une revue de haïku. La revue francophone de haïku, intitulée « Ploc ! », revue mensuelle et gratuite, est publiée par l'Association depuis 2008. Des colloques sont consacrés au haïku proposant un aperçu des courants d'influence ayant poussé les poètes français à adopter cette forme. Citons *Le haïku et la forme brève en poésie française* d'André Delteil (2001) qui publie les actes du colloque organisé par l'École d'Art d'Aix-en-Provence.

La vogue actuelle du haïku est favorisée par le développement de l'Internet qui facilite la diffusion des essais des poètes-amateurs français et francophones. Le Québec et la Belgique sont particulièrement passionnés pour cette forme poétique.

Les premiers haïkus québécois sont publiés par Jean-Aubert Loranger (*Poëmes*, 1922) et par Simone Routier (*L'Immortel adolescent*, 1928). Ils s'inspirent probablement des travaux de Jules Romains, Jean Paulhan, Jean-Richard Bloch, entre autres. Dans la suite, l'exemple des *Cent phrases pour éventails* (1927, 1942) de Paul Claudel sera déterminant pour les poètes canadiens-français composant des haïkus (nous venons de signaler l'influence des versets claudéliens au Québec). La première anthologie canadienne (*Haïku : Anthologie canadienne/Canadian Anthology*) a été éditée par D. Dorothy Howard et André Duhaime en 1985.

A titre d'illustration, nous citons un poème de Duhaime, tiré de son recueil *Cet autre rendez-vous* (1996). Il s'agit d'un choix de haïkus de ses quatre recueils précédents.

le soleil curieux
s'attarde de jour en jour
l'hiver va mourir
(Duhaime 1996 : 23)

Duhaime a édité même une anthologie mondiale en français : « Haïkus sans frontières ».

Plusieurs poètes belges dont Jean Botquin, Florence Issac, Danielle Popeler, Pascal Goovaerts, entre bien d'autres, publient des recueils de haïkus.

Toute vie dévie
quand l'été la dessèche
de ses baisers d'or

Ce haïku est tiré du recueil *Bréviaire d'un quotidien* (2010) de Jean Botquin (né en 1932 à Courtrai), cet autre est paru dans *Les épousailles des ombres* (2013).

Un détour serpente
Sans rencontrer l'improbable
Mystère des attentes

Dans l'auto-préface de ce recueil dernier contenant deux cents haïkus, Botquin (2013) parle de la forme en ces termes : « Aussi je ne retiens dans l'écriture de textes brefs que ce qui lui donne sa force évocatrice, sa densité, son caractère suggestif et allusif. L'ascèse de l'économie verbale, de la musicalité et de la simplicité conduit, il me semble, à une extériorisation riche de ce qu'est notre essence même ».

L'exemple de quelques poètes connus ou moins connus montre que le haïku est une forme poétique très vivante, s'adaptant aisément aux attentes du public de nos jours.

III. DEUXIEME PARTIE

1. L'analyse métrico-métrique

Intégrée pendant longtemps aux études littéraires ou stylistiques, la versification n'a pas reçu beaucoup d'attention de la part des critiques. Ce n'est que dans ces dernières décennies qu'elle commence à s'imposer comme une discipline à part entière, grâce à l'influence déterminante de la linguistique. Nous nous attacherons à reconstituer les différentes étapes de ce renouveau, en nous concentrant principalement à l'interface entre versification et phonologie (et en moindre mesure morphologie).

Jusqu'à l'époque romantique, les conceptions sur la versification française[99] sont dominées par l'idée que le seul facteur qui entre en ligne de compte dans la constitution du mètre est le nombre syllabique. Dans les traités de métrique des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles[100] nous trouvons très peu d'allusions aux systèmes accentuels (anglais ou allemand, par exemple) qui en sont pourtant contemporains. En revanche, la référence à la versification gréco-latine y est constante, les poètes antiques sont inlassablement cités. Les métriciens classiques ne manquent pas de souligner que le vers français est incompatible avec le système gréco-latin, de nature quantitative. Les essais d'imitation sont voués à l'échec, puisque, en français, il n'y a pas d'opposition de longueur vocalique indépendante des phonèmes environnants. Une syllabe longue (*veuve*), apparaissant dans les rares cas d'allongement combinatoire, possède la même valeur dans la versification française qu'une syllabe brève (*veuf*).

Au début du XIX^e^ siècle apparaît une approche de la théorie du vers qui est complètement différente de celle des siècles précédents. Malgré les problèmes liés à l'accentuation du français, la conception purement syllabique cède peu à peu la place à une théorie accentuelle. La nouvelle orientation a été préparée, tout au long du XVIII^e^ siècle, par les débats sur la prose poétique et sur le rythme de la prose. La comparaison avec d'autres systèmes poétiques européens, de nature accentuelle, a également contribué à la remise en question de la conception classique du mètre. (Il est à noter que la référence au système gréco-latin n'a pas disparu.)

Lors de son apparition, la théorie accentuelle a répondu à des préoccupations spécifiques, suscitées par l'apparition de nouvelles formes

[99] Pour une présentation détaillée des conceptions sur la versification française (la versification classique, la théorie accentuelle, le syllabisme), nous nous référons à la première partie de notre thèse, Szilágyi (2004).

[100] Passant en revue les principaux traités de la période classique, Gouvard (2000: 9-33) cite entre autres, le traité de Arnauld, Lancelot et Nicole (1650), ceux du Père Mourgues (1750), de Batteux (1755), de l'abbé Du Bos (1755) et de Marmontel (1763).

poétiques comme le vers libre. L'influence s'exerçait dans le sens inverse aussi : les vers-libristes se sentaient encouragés et justifiés dans leurs recherches formelles par les nouvelles théories.

Depuis une trentaine d'années, grâce à l'influence déterminante de la linguistique, mais aussi à la (re)découverte et la réévaluation des traités de versification classiques, de plus en plus nombreux sont les métriciens (Aroui (éd.) 2003, Jean-Louis Backès 1997, Benoît de Cornulier 1981, 1982, 2001, Jean-Michel Gouvard 1996, 1999, 2000, 2001, 2002, Michel Murat (éd.) 2000, Murat – Dangel 2005, Peureux 2009, entre autres) qui révisent la notion de « mètre ». Benoît de Cornulier était le premier, au début des années 1980, à proposer une nouvelle méthode, la « méthode métricométrique ». Dans ce qui suit, nous évoquerons brièvement la progression théorique et les principes d'analyse de cette « nouvelle » métrique.

En se référant à la conception métrique des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles, ainsi qu'aux avancées théoriques de la phonologie, Benoît de Cornulier (1981 : 95-96) réduit (sans la nier) l'importance de l'accent et revient à l'idée que « le principe essentiel de segmentation par équivalence réside dans le nombre syllabique ». Cela signifie qu'il refuse de considérer la versification française comme une versification accentuelle. Il est évident que le vers français n'est pas pour autant dépourvu d'accent, il se prête à l'interprétation rythmique. Mais ces découpages « ne font l'objet d'aucune règle caractéristique du vers » (ibid., 101). Étant donné que seul l'accent final (dans le cas de l'alexandrin, l'accent porté par les 6^{e} et 12^{e} syllabes) est récurrent, la qualité prosodique (accentuée ou inaccentuée) des autres positions n'a pas de signification métrique, leur nombre et leur place changent d'un vers à l'autre.

Lorsque nous parlons de système métrique, il importe de laisser de côté tout ce qui est aléatoire, individuel. Les différences de durée, d'intensité, de hauteur, de timbre entre les syllabes, sur lesquelles insistaient les phonéticiens du début du XX^{e} siècle, n'y jouent aucun rôle, elles non plus. La perception de l'équivalence syllabique est « purement comparative » (ibid., 96). Autrement dit, un vers n'est repérable comme vers que comparé à un second vers (au moins), c'est leur isométrie qui dégage le schéma numérique commun. Nous ne percevons de façon sûre l'égalité ou l'opposition en nombres syllabiques des vers voisins que jusqu'à 8 syllabes, c'est la limite de la capacité métrique en français (règle formulée par Cornulier 1982 : 16). Au-delà de 8 syllabes, nous décomposons les vers en « sous-vers », dont le nombre syllabique doit être récurrent. Les vers composés sont comparables non par leur nombre total

de syllabes, trop grand pour être perçu globalement, mais par l'égalité respective de leurs hémistiches.

Ce sont surtout les formes dodécasyllabiques qui retiennent l'attention de Cornulier. Nous connaissons l'importance particulière accordée à l'alexandrin, le « grand vers », le mètre « officiel » et le symbole de la versification française pendant trois siècles[101].

Selon Cornulier (ibid., 141), l'analyse métrique a pour but d'expliquer « les propriétés distributionnelles remarquables observées dans un corpus ». Sa méthode métrico-métrique, présentée dans *Théorie du vers* (1982) et divers autres ouvrages, « consiste à examiner systématiquement la distribution des propriétés F, M, E,[102] C et P » (ibid., 139) sur la position 6 de l'alexandrin. F : voyelle « féminine » devant consonne (traditionnellement : césure lyrique), M : voyelle « masculine » en début ou au milieu de mot (traditionnellement : césure enjambante), C : clitique prénominal et préverbal, P : préposition monosyllabique.

Il s'agit de critères morpho-phonologiques qui permettent de dégager des phénomènes métriques. L'apparition des proclitiques et celle des prépositions monosyllabiques sur la sixième position (alexandrins C6 et P6) vers le milieu du XIX^{e} siècle sont les « premiers indices de l'évolution de l'alexandrin » (ibid., 8).

A titre d'illustration, nous donnons les premiers exemples attestés,[103] dans l'ordre chronologique de leur apparition, correspondant à ces quatre types d'entraves à la sixième syllabe :

> Chacun plantant, comme un outil, son bec impur (Baudelaire, « Voyage à Cythère », 1851) – C6
> A la très belle, à la très bonne, à la très chère (Baudelaire, « Que diras-tu ce soir… », 1854)104 – C6
> Au Cabaret-Vert : je demandai des tartines (Rimbaud, « Au Cabaret-Vert », 1870) – C6
> La queue en cercle sous leurs ventres palpitants (L. de Lisle, « Les hurleurs », 1855) – P6
> Volupté noire ! des sept Péchés capitaux (Baudelaire, « A une Madone », 1860) – P6

[101] Ce sont les poètes de la Pléiade qui – en le substituant au décasyllabe – le mettent à l'honneur et essayent de l'élever au prestige de l'hexamètre antique.

102 La distinction de Cornulier entre enclitique (E) et clitique (C) n'est plus retenue dans les analyses distributionnelles.

103 Exemples cités respectivement par Gouvard (2000: 146, 149, 159, 159, 204, 216, 221, 235).

104 Les premiers C6 ayant une césure médiane affaiblie, présentent souvent un rythme ternaire (4-4-4).

L'an de la quatre-vingt-cinquième olympiade (Musset, « La Loi sur la presse », 1835) – M6
Il me faut l'air et l'infini, le libre espace. (Blanchecotte, « Deux sœurs », 1861) – M6
Et l'ennui des éternités déjà passées. (Cazalis, « Le poème », 1868) – M6
Forêts, soleils, rives, savanes ! – Il s'aidait (Rimbaud, « Les Poètes de sept ans », 1870) – F6

Les exemples suivants sont pris dans les poèmes de Jules Laforgue (*Derniers vers*, 1890)[105]. Ils correspondent également à ces quatre types d'entraves à la sixième syllabe :

12-syllabe F6 : De m'en garder l'âme pour l'automne qui vient!... (VII, v. 93)
12-syllabe C6 : Un soleil blanc comme un crachat d'estaminet (I, v. 21)
12-syllabe P6 : Devant l'océan de toitures des faubourgs, (I, v. 72)
12-syllabe M6 : Tes beaux yeux irréconciliablement baissés (XII, v. 60)

La plupart des ouvrages récents consacrés aux questions de versification adoptent cette approche syllabique, appelée, par référence à la conception classique du vers, « syllabisme ». Michel Murat (2000 : 13), l'organisateur (avec Georges Molinié) du colloque sur *Le Vers français : Histoire, théorie, esthétique* à la Sorbonne en 1996 (trente ans après le colloque de Strasbourg), n'hésite pas à déclarer que « la thèse d'un statut syllabique […] du vers français l'emporte désormais ».

Le choix du terme « syllabisme » est évidemment symbolique, il ne traduit pas une « régression » ou « un retour en arrière », mais souligne au contraire, selon Gouvard (2000: 32), la « nécessité d'intégrer à nos outils de description les enseignements de l'histoire ». Toujours suivant Gouvard (1996: 244): « [Il] est aussi justifié non plus dans une perspective franco-française, mais d'un point de vue généraliste et comparatiste. En effet, ce terme permet de distinguer le système français des systèmes accentuels tels que l'anglais, l'italien, l'espagnol, l'allemand ou le portugais, où chaque position numéraire doit recevoir une qualification prosodique ».

[105] L'édition utilisée: Laforgue, Jules 1995. *Oeuvres complètes* II. L'Age d'Homme, Lausanne.

Cornulier (1982) a appliqué sa méthode aux 13.000 alexandrins (12-syllabes) de Verlaine, Rimbaud et Mallarmé. Cet examen lui a permis de proposer des hypothèses « sur l'évolution du vers français dans sa période critique » (Murat 2000 : 10). Il ressort de ses statistiques que le dernier type d'entrave (l'enjambement de mot à la sixième syllabe, 12-syllabe M6) est l'innovation la plus audacieuse que même ces trois poètes expérimentateurs s'autorisent très rarement à commettre. Gouvard (2000 : 257), ayant examiné plus de 300.000 alexandrins dans la période de 1840-1875, arrive à la même conclusion : « il n'existe, avant les années 1860, presque aucun alexandrin M6 »[106].

Les traités de versification récents qui tiennent compte de la nouvelle orientation prise par la discipline (comme ceux de Michèle Aquien 1990 et de Jean-Michel Gouvard 1999) s'efforcent de stabiliser la terminologie, de donner une définition rigoureuse des notions de base. Leur principale référence reste la poésie classique. Ils ne traitent de la versification moderne qu'en passant. (La période post-classique ne débute, en dépit de modifications introduites par la poésie romantique qu'à partir du dernier tiers du XIX^{e} siècle, lorsque les règles classiques mises en place trois siècles auparavant sont massivement abandonnées.)

Les principes d'analyse de la « méthode métrico-métrique », introduits par Benoît de Cornulier au début des années 1980, sont appliqués et développés depuis sous l'appellation plus explicite de « méthode distributionnelle » proposée par Jean-Michel Gouvard (2000 : 7). Ces chercheurs (Jean-Louis Aroui, Marc Dominicy, Jean-Michel Gouvard, Michel Murat, entre beaucoup d'autres) rendent hommage à Benoît de Cornulier dans l'ouvrage intitulé *Le sens et la mesure. De la pragmatique à la métrique*[107].

La méthode métrico-métrique ne manque pas de soulever un certain nombre de problèmes concernant la distribution des proclitiques et des prépositions monosyllabiques dans le cadre du vers, les frontières de mots et de morphèmes, ainsi que le traitement du « schwa ». Ce sont justement les questions controversées de la versification française actuelle. Pour terminer, nous essayerons de montrer, à travers quelques exemples tirés de poèmes modernes, que l'analyse métrique, accusée parfois de formalisme, n'exclut pas la prise en considération des effets de sens. Le champ

[106] Dans le cas des suites d'alexandrins des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles, nous ne pouvons constater que « l'absence de distribution, sur les positions 6 et 12, d'un article, d'une préposition monosyllabique, d'un mot enjambant ou d'un « e » muet post-tonique » (Gouvard, in Murat (éd.) 2000: 29).

[107] Textes réunis et édités par Jean-Louis Aroui (2003).

d'examen privilégié de la méthode métrico-métrique ou distributionnelle sera justement la poésie post-classique.

Les travaux de Cornulier (1982) et ceux de Gouvard (2000) ont été effectués sur des corpus larges, constitués en bases de données informatiques. « Cet aspect de la recherche – pense Murat (2000 : 9) – devrait connaître un nouvel essor lorsqu'un corpus informatisé des poètes français sera disponible ». La base Frantext, produite par le CNRS / Institut National de la Langue Française (INALF), contient par exemple 3.000 œuvres en français d'environ 900 écrivains. L'analyse distributionnnelle, effectuée automatiquement sur une quantité de plus en plus grande d'œuvres poétiques scannérisées, permettra de retracer avec précision l'histoire de l'alexandrin, du début du XVI^{e} à la fin du XX^{e} siècle.

Ce ne sont pas seulement des problèmes techniques que l'analyse distributionnelle doit résoudre, mais aussi des difficultés d'ordre méthodologique concernant les critères d'observation choisis : CPMF. La méthode métrico-métrique ou distributionnelle se veut une méthode de codage objective et aisément reproductible. Elle détermine donc avec rigueur les quatre types de configurations linguistiques n'apparaissant pas sur la sixième position de l'alexandrin classique. Nous trouvons des listes détaillées chez Cornulier (1982) et Gouvard (2000). L'établissement de ces listes ne va pas sans hésitations. L'intégration des articles définis contractés (du, des, au, aux) aux termes proclitiques (critère C), ainsi que l'exclusion des « pronoms toniques apposés, coréférents à un pronom sujet ou objet de même personne », « les pronoms complétés par une proposition relative », « les tournures pronominales […] du type « un(e) de », « un(e) des » et « les emplois sujets de formes dites « toniques » (Gouvard 2000 : 88-89) nécessitent des explications. En ce qui concerne les prépositions monosyllabiques (critère P), c'est le traitement de « sauf » (ibid., 91-93) et celui des locutions prépositionnelles (« de par », « près de », « hors de ») (ibid., 94-98) qui posent des problèmes.

A l'intérieur du critère M (syllabe prétonique interne de mot), Gouvard propose d'établir des sous-ensembles spécifiques. Les trois exemples que nous venons de citer sous M6 correspondent en fait à L6 (6), Morph6 (7) et M6 « pur » (8). La majuscule L (lexème) désigne « la dernière voyelle masculine d'un morpho-lexème entrant en composition dans un mot composé, sans être le dernier terme de ce mot » (ibid., 206). L'alexandrin Morph6 présente « une frontière morphologique, que ce soit d'un point de vue dérivationnel (cas le plus fréquent) ou flexionnel » (ibid., 217). La configuration M6 « pur » apparaît le plus tardivement.

Le meilleur exemple pour illustrer le rôle des données phonologiques dans la structuration du vers français est le traitement de

« e » muet, ayant statut métrique. Sans vouloir entrer dans le détail des débats actuels sur la nature même du schwa, rappelons que pour Cornulier (1982 : 136) un « e » est féminin « s'il n'est suivi d'aucune vraie voyelle dans son contexte de coarticulation; sinon, il est masculin ». Le contexte de coarticulation est « la plus petite unité (morphème, mot ou syntagme) le comprenant qui comprenne une « vraie » voyelle » (ibid., 135). Gouvard (2000 : 231-255) n'accepte pas cette définition trop large, qui peut amener en fonction du contexte grammatical à identifier des « e » comme féminins en position prétonique interne (c'est-à-dire à l'intérieur des mots construits, par exemple : laisse-moi). Il propose de distinguer entre deux types de « e » en français (ibid., 240) : le « e » masculin et le « e » féminin qui ne reçoivent pas une même distribution dans la poésie post-classique. Ce n'est que le placement d'un « e » féminin sur la sixième position qui est ressentie comme une discordance majeure. (P. ex. dans le mot « demanderai », le premier « e » est masculin, le deuxième est féminin.)

Nous voyons que les critères d'observation de l'analyse distributionnelle demandent à être raffinés, complétés, voire corrigés, en fonction de la période examinée. Il ne fait pas de doute que les phénomènes dégagés par cette méthode « permettent de mieux comprendre comment la métrique du vers de 12 syllabes s'est peu à peu enrichie de scansions nouvelles » (ibid., 131). En revanche, ce type d'examen donne peu d'informations sur le « vers normal, non déviant » (Murat 2000 : 19) de la période classique. Étant difficiles, voire impossibles à formaliser, les nouvelles formes poétiques (vers libres, versets) n'entrent pas dans les cadres de l'analyse métrico-métrique. « Ainsi, à ce jour, – reconnaît Gouvard en 2002 (2002 : 3) – nous restons encore dépourvus d'outils adéquats pour décrire les formes poétiques post-classiques, […]. » La situation n'a pas beaucoup changé depuis. Quelques travaux, consacrés à la métrique d'Apollinaire, de Bonnefoy, de Desnos, d'Eluard, ont été publiés dans ces dernières années.

Plusieurs participants du colloque de 1996 ont exprimé (dont Aquien, Bobillot, Murat) leur « crainte que la technicité ne finisse par métrifier notre lecture de la poésie » (ibid., 15). Nous pourrions objecter que le but à atteindre de l'analyse métrique est de déboucher sur la signification de l'œuvre étudiée. Il arrive que seul l'examen attentif d'une discordance métrique, apparemment gratuite, révèle le sens véritable d'un vers. N'oublions pas qu'un « lecteur habitué à l'alexandrin classique a généralement tendance à accentuer la sixième syllabe, […], pour reconnaître à quel vers il a affaire » (Backès 1997 : 116). La sixième position étant un lieu stratégique, les divers types d'infractions à la césure

(surtout les mots enjambés, M6) peuvent être investis d'une forte charge sémantique.

(10) « Ni vous, ni votre art, mon / sieur. » c'était un dimanche.
(Laforgue, « Complainte des blackboulés »)

Le maintien d'une lecture 6-6 (au lieu de 7-5), accentuant la première syllabe du mot « monsieur », a ici une fonction prosodique. La césure médiane reproduit un effet de diction appuyé, mime l'étirement de la voix féminine et par là imite son refus méprisant.

(11) Ces passions qu'eux seuls / nomment encore amours
Sont des amours aussi, / tendres et furieuses,
Avec des partic<u>u</u> / larités curieuses
(*Parallèlement*, « Ces passions… », Verlaine 1962 : 521)[108]

Il n'est certainement pas un hasard que, dans un poème qui parle de l'amour homosexuel, la syllabe « – cu » soit mis en sixième position, donc accentuée.

Dans l'exemple suivant la césure enjambée par un mot fait ressortir un effet d'ironie en attirant l'attention sur la syllabe « – con ».

(12) Tes beaux yeux irréc<u>on</u> / ciliablement baissés
(Laforgue, *Derniers vers* XII)

Il est évident que ces effets de rupture, riches de sens, n'ont rien de métrique. L'un des objectifs principaux des métriciens, pour la plupart, de formation linguiste, est justement d'éviter les scansions intuitives, subjectives, mais cela ne peut signifier l'oubli du sens des formes. Au contraire, l'analyse métrique doit contribuer à une meilleure compréhension de l'œuvre.

L'étude de la versification est indissociable de la linguistique. Les éléments appartenant au niveau linguistique et au niveau métrique ne cessent d'interférer. Grâce à l'application de certains termes et des principes d'analyse de la linguistique, « la métrique nouvelle » a gagné en exactitude et en rigueur. Elle s'efforce à éviter les confusions et contradictions qui caractérisaient la description de la versification traditionnelle et à décrire avec plus de précision les techniques de composition des poètes, « la fabrique du vers » (Peureux 2009).

[108] Cet exemple célèbre est cité par Cornulier (1982 : 241) et Verluyten (1983 : 68).

2. L'analyse rythmique

Le rythme linguistique, conçu par Emile Benveniste (1966 : 333) comme « forme improvisée, momentanée, modifiable »,[109] ne se prête pas facilement à l'examen. Son étude se limite souvent à des appréciations subjectives. Henri Morier (1989 : 978-979) le définit comme le « retour, à intervalles sensiblement égaux, d'un repère constant ». *Le dictionnaire de rhétorique et de poétique* d'Aquien–Molinié (1999 : 665) reprend, presque mot à mot, cette formule : « le retour plus ou moins régulier d'un repère constant ». Morier (ibid., 978) oppose au mètre « le rythme pur ou anarchique [qui] triomphe dans le vers libre symboliste […] correspond[ant] à un mouvement sentimental, à un élan de passion ». Le vers libre a recours selon lui à ce rythme pur pour indiquer par exemple la souffrance : « J'ai de la douleur / Au travers du cœur », ou bien l'orgueil et le mouvement rapide : « Et l'orgueil confère / Un rythme en allé ». Ces pentasyllabes, tirés respectivement de l'*Intermède* I et XII des *Palais nomades* de Kahn, ont pour fonction (avec les nombreux autres exemples) d'illustrer ce que Morier appelle « le vers de 5 dynamique » (id.). Il n'avance en rien d'affirmer qu'un vers impair où il est question d'orgueil, exprime, par le moyen du rythme, l'orgueil. (Ce type d'interprétation fait penser au subjectivisme de certaines théories concernant le symbolisme des sons.)

Dans ce qui suit, nous nous intéresserons d'abord aux problèmes complexes posés par la notion d'accent. Après avoir évoqué la théorie accentuelle élaborée par Pierre Lusson et Jacques Roubaud (1974, 1978), critiquée entre autres par Georges Dessons et Henri Meschonnic (1998 : 156-160), nous passerons en revue les propositions formulées par Simon Paul Verluyten (1983) qui adopte à l'examen de l'alexandrin français les techniques propres à la métrique « générative ». Pour finir, nous présentons les réflexions théoriques de Lucie Bourassa (1993) qui étudie les processus rythmiques dans la poésie contemporaine.

L'importance du décompte syllabique pour la poésie française s'explique par la « netteté articulatoire et [la] syllabation ouverte [qui] concourent à la pureté des voyelles et à la stabilité de la syllabe » (Molino et Tamine 1982 : 25). En revanche, en français il n'y a pas d'opposition de longueur vocalique (exceptés les cas d'allongement combinatoire), ni de ton. Étant donné que le français n'est pas une langue à accent de mot, mais

[109] « La notion de rythme dans son expression linguistique » (1966 : 327-335).

à accent de groupe, l'accent tonique (rythmique, linguistique, syntaxique) n'a pas de fonction distinctive, c'est-à-dire qu'il ne sert pas à distinguer les mots entre eux. En frappant obligatoirement (au moins dans la prononciation traditionnelle) la dernière syllabe non caduque du groupe rythmique, il permet de délimiter les articulations syntaxiques majeures.

Au début du XIX[e] siècle la conception métrique purement syllabique cède peu à peu la place à une théorie accentuelle. Le vers sera considéré comme une suite rythmique, une succession de groupes accentuels. L'alexandrin est défini en tant que « tétramètre » à deux accents fixes et deux accents mobiles[110].

Cette théorie domine les études métriques du milieu du XIX[e] siècle (Antonio Scoppa, Louis Quicherat, Wilhelm Tenint) jusqu'à ces derniers temps. Les spécialistes réunis lors du colloque de Strasbourg en 1966, consacré au *Vers français au 20[e] siècle*, dont Henri Morier, Yves Le Hir, Jean Mazaleyrat, Frédéric Deloffre, Monique Parent, partagent encore largement cette conception. La plupart des manuels de versification, destinés au grand public, continuent à reproduire les idées du *Petit Traité de versification française* de Maurice Grammont (1908) et celles des *Éléments de métrique française* de Jean Mazaleyrat (1974), travaux représentatifs de la théorie accentuelle. La réédition constante de ces deux ouvrages contribue également à donner l'impression comme s'il s'agissait de la seule approche possible du vers français. Les débats sur la nature du vers français sont de première importance. Comme le dit Guillaume Peureux (2009 : 576), « [c]e n'est pas simplement un enjeu pour les métriciens, les poètes, les grammairiens et les phonéticiens. Il y va de la compréhension de ce qu'est la poésie, y compris en diachronie. Cela engage la cohérence de l'analyse des poèmes puisqu'il s'agit de forger des outils d'analyses qui soient scientifiquement établis, mais aussi opératoires ».

La première théorie métrique qui rompt avec les analyses accentuelles traditionnelles a été proposée dès le début des années 1970 par Jacques Roubaud et Pierre Lusson (Lusson, Roubaud 1974, Roubaud 1978). Possédant un double doctorat en mathématiques et en littérature, Roubaud s'est très tôt tourné vers la grammaire générative, attiré sans doute par le souci d'abstraction et d'axiomatisation de cette méthode.

[110] Opinion soutenue encore par Michèle Aquien (1993 : 48). Dans son étude publiée dans le volume collectif *Le vers français*, elle reconnaît que cette définition est inadéquate (in Murat 2000 : 13).

Dans leur étude commune, Roubaud et Lusson (1974) essayent d'adopter au français le modèle de Halle et Keyser, élaboré pour le vers anglais. Ils s'imposent une première limitation : ils ne s'intéressent qu'à l'alexandrin « ordinaire », c'est-à-dire à « l'alexandrin avant Mallarmé ou Rimbaud » (ibid., 43). Leur définition du mètre fait intervenir les données du « décompte des positions métriques », ainsi que celles des « frontières de segments métriques » (ibid., 46). Les groupements rythmiques s'organisent suivant les systèmes d'opposition entre voyelles marquées et non marquées. Le même modèle construit sur un formalisme binaire est inséré (sans y être vraiment intégré) dans l'essai de Roubaud ([1978] 1988), avec des types de marquage différents. (Les lettres « w » (marqué) et « v » (non-marqué) sont remplacées par les symboles 0/1.) En se référant à la théorie abstraite du rythme,[111] établie par Pierre Lusson et lui-même, il tente de dresser le tableau des principaux groupements rythmiques. Il est très significatif que ces groupements sont pour lui « générateurs de mètres » (ibid., 76). Dans son approche, rythme et mètre ne s'excluent pas, les rapports rythmiques se basent sur des groupements syllabiques. Il insiste « sur le fait que la théorie du rythme a à voir avec la notion de nombre […] » (ibid., 79). Pour délimiter ces groupes, Roubaud donne des règles locales concernant les positions 6 et 12 qui doivent être accentuées, et les positions 1, 5, 7 et 11, qui doivent être inaccentuées (ibid., 89-90). Les groupements rythmiques peuvent acquérir une certaine autonomie s'ils sont « particulièrement marqués » (ibid., 95). Mais les principes de marquage proposés sont tellement complexes et les groupements acceptés tellement nombreux, que la conclusion qui en est tirée ne peut se révéler que trop générale.

Dans son *Traité du rythme*, écrit en collaboration avec Gérard Dessons, Henri Meschonnic (1998) conteste « l'identification du rythme (abstrait) au mètre » (ibid., 159) et la réduction de ce premier à des schèmes mécaniques. Pour Dessons–Meschonnic (1998 : 6), l'analyse rythmique devrait « repose[r] sur une technique objective, précise, démontrable ». La méthode d'examen mise en œuvre dans leur traité du rythme vise à atteindre cette rigueur scientifique. Ils en présentent quelques applications : outre un poème régulier de Victor Hugo (« La fin de Satan »), trois extraits en prose sont étudiés. Le choix des textes s'explique par le fait que le rythme, étant « une composante fondamentale du langage », ne peut être

[111] Il en donne la définition suivante : « La théorie du rythme abstrait (T.R.A.) est la théorie de la combinatoire séquentielle hiérarchisée d'événements discrets considérés sous le seul aspect du même et du différent. »

réservé à la poésie (ibid., 4). Ils veulent également éviter que le rythme soit pris pour « une réalité purement formelle, qui n'apprend rien sur la signification d'un texte » (ibid., 3). Leur définition : « le rythme est l'organisation du mouvement de la parole par un sujet » (ibid., 28), est particulier au langage et prend en charge l'énonciateur. Il en ressort que le rythme de chaque discours est unique, « improvisé » lors de son énonciation.

Les techniques de notation accentuelle mises en œuvre dans ces analyses (Roubaud, Dessons–Meschonnic) ont en commun d'être très complexes, utilisant de nombreuses marques, visant à rendre compte non seulement de la réalité rythmique, mais de la réalité prosodique aussi. (Pour le domaine hongrois, nous pouvons mentionner l'ouvrage de Iván Fónagy[112] qui étudie du point de vue de l'intonation un vers libre de Milán Füst en transcrivant ses formes mélodiques.)

Une notation beaucoup plus simple a été proposée par Jean Mazaleyrat (1974 : 167) et reprise depuis par beaucoup de critiques dont Clive Scott (1990),[113] par exemple. Il s'agit d'une notation numérique qui se contente de compter les accents, marquant la fin de chaque groupe accentuel par une barre de mesure. (Les barres peuvent passer à l'intérieur des mots.) Cette méthode ne s'intéresse pas aux caractéristiques prosodiques de ces groupes. Appliquée aux poèmes traditionnels, souvent exclusivement, elle contribue à la confusion entre la mesure d'un vers (par exemple : 6-6) et l'organisation de ses groupes syntaxiques (par exemple : 1+2+3+4+2). La structure métrique doit être reconnue dans chaque cas, si elle est reconnaissable. En revanche, cette méthode permet de voir si un poème libre présente des proportions récurrentes : des groupes de 3 ou 4 syllabes, par exemple.

Et son chant	3
En un magi / que girement	4+4
Entraîne l'esprit / hors l'espa / ce et le temps.	5+3+3[114]

Étant donné que « le matériau linguistique offre seulement des potentialités de rythme, dont l'actualisation dépend d'une réalisation

[112] Fónagy, Iván 1974. *Füst Milán: Öregség – Dallamfejtés* [Vieillesse – Interprétation de mélodie]. Akadémiai Kiadó, Budapest.

[113] Dans les poèmes pris à titre d'illustration, Scott indique (outre le nombre total des syllabes et le système rimique) le nombre des groupes accentuels et le nombre des syllabes que ces groupes comportent.

[114] Ces vers sont tirés d'un poème de Dujardin (*Les Chansons du rivage*). Exemple donné par Scott (1990 : 150).

individuelle » (Molino–Tamine 1982 : 32), toutes ces analyses ont l'inconvénient de se prêter plutôt au commentaire suivi et de comporter une part d'arbitraire.

Dans ce qui suit, nous examinons la description générative de l'alexandrin français, proposée par P. Verluyten (1983). Nous nous référons à son étude « L'analyse de l'alexandrin. Mètre ou rythme ? ». L'auteur y donne la présentation de sa thèse, restée inédite. Il s'intéresse principalement à l'alexandrin de la tragédie classique et se focalise sur la césure médiane.

En ce qui concerne la structure syllabique du français, nous pouvons dire d'une façon simple qu'elle se compose d'un élément obligatoire (le noyau vocalique) et contient éventuellement deux éléments facultatifs (l'attaque et la coda) qui se trouvent respectivement à gauche et à droite du noyau. Les règles spécifiques du décompte syllabique nécessitent la distinction entre voyelles masculines / féminines et entre voyelles numéraires / surnuméraires. Contrairement aux voyelles masculines, la voyelle féminine, nommée traditionnellement « e » muet (ou « schwa » avec un terme technique), n'est pas susceptible de recevoir un accent. Placée après la dernière voyelle accentuée du vers, elle est surnuméraire (on dit aussi : « hors-mesure » ou « extramétrique »), échappant au comptage syllabique. Les syllabes ou voyelles numéraires correspondent à une « position métrique », représentée par la majuscule « X » (notation inspirée des représentations multidimensionnelles employées en phonologie). Elles se distinguent selon leur proéminence relative. Les syllabes relativement proéminentes sont notées par S (pour strong / fort) et les syllabes relativement non proéminentes par W (pour weak / faible).

Après avoir proposé plusieurs modélisations, Verluyten (ibid., 56) finit par formaliser l'alexandrin classique de la manière suivante : XXXXXS / XXXXXS (ə). La majuscule S (stress / accent), en sixième et douzième positions, désigne une syllabe accentuée. X correspond à une syllabe quelconque, sans spécification accentuelle[115]. Mis entre parenthèses en 13^{e} position, le (ə) posttonique indique une syllabe féminine non comptée, dont la présence est optionnelle. Le trait oblique montre la place de la césure qui « doit coïncider avec une coupe syntactico-prosodique » (ibid., 45). Ce type de formalisation n'arrive pas à rendre compte de l'évolution de l'alexandrin dans la période post-classique, et n'accepte pas l'existence des mètres de substitution (p. ex. 4-4-4, 4-8).

[115] Cela ne signifie pas que ces positions ne peuvent pas recevoir un accent.

Lucie Bourassa, spécialiste de la poésie québécoise et française des XX^e^ et XXI^e^ siècles, a publié plusieurs travaux sur la poétique, le rythme et la temporalité. Elle a mené des recherches autour de la notion du rythme dans l'œuvre de plusieurs poètes québécois (Paul-Marie Lapointe, Yves Préfontaine) ou français (André du Bouchet, Michel Deguy, Valère Novarina). Nous nous référons à sa thèse *Rythme et sens. Des processsus rythmiques en poésie contemporaine* (1993). (Michel Murat (2008 : 44) s'inspire de ce livre également dans son *Vers libre*.) Pour Bourassa (1993 : 65), « [l]a notion de *rythme* – et ce qui sera repéré comme les *constituants rythmiques* du discours – devrait permettre d'envisager l'organisation du sens selon *son processus dynamique* ». La définition qu'elle donne du rythme est la suivante :

> Si le rythme est une disposition particulière du mouvement, une configuration donnant forme au temps – il est alors à la fois condition de perception de l'apparaître dans un déroulement et principe d'organisation spécifique de ce déroulement. Par un processus de différenciation, le rythme introduit, dans l'indétermination du flux, des points qualifiés, des éléments contrastifs, comme les arêtes (dont l'exemple canonique, dans le discours, serait celui des « accents ») et les intermittences (les « pauses »), à partir desquels se forment divers niveaux de groupements et d'intervalles (ibid., 66).

En affirmant « qu'il y a du rythme dans tout discours », Bourassa déclare également « qu'il n'est pas nécessaire de retrouver dans l'organisation du texte une composante métrique pour en écrire le rythme » (ibid., 69). Elle refuse par là « l'identification du rythme au mètre » (ibid., 75), confusion caractérisant traditionnellement les travaux métriques.

3. L'analyse des rimes

Dans ce qui suit, nous proposons de présenter l'évolution de l'alternance des rimes féminines et masculines dans la versification française. Dans un premier temps, nous préciserons les notions les plus importantes pour la compréhension de ce principe. Après avoir évoqué les grandes étapes de son histoire, nous nous concentrerons à son évolution post-classique. Une place importante sera accordée aux innovations introduites dans le domaine par Banville, Baudelaire, Verlaine et Laforgue, entre autres. Nous nous interrogerons également sur la nouvelle configuration rimique expérimentée par Apollinaire et reprise par Aragon

remplaçant l'opposition entre rimes masculines et féminines par l'opposition entre finales vocaliques et consonantiques. Pendant des siècles, le traitement des rimes a fait l'objet d'appréciations plus ou moins subjectives. Quant au principe d'alternance, il est également investi, et dès son apparition, d'une forte charge sémantique. Nous nous efforcerons de montrer, à travers quelques exemples, quels effets de sens sont induits par les systèmes rimiques et dans quelle mesure il est légitime de parler du « sexe des rimes » (Chevrier 1996).

La rime, dans la poésie française est fondée, entre les fins de vers, sur l'identité phonétique de la voyelle finale accentuée, appelée le noyau (N) et des phonèmes consonantiques qui éventuellement la suivent, dont certains sont prononcés, appelés coda (Co) et dont les autres sont non prononcés, appelés consonne flottante (Cf) ou consonne graphique[116]. L'homophonie entre les phonèmes antéposés au noyau vocalique enrichit la rime mais elle n'est pas nécessaire. (Si l'homophonie vocalique est suivie d'une hétérophonie consonantique, il y a seulement assonance.) Les termes « noyau » et « coda » sont empruntés au vocabulaire de la phonologie. Nous pouvons décrire les rimes possibles au moyen des formules suivantes :

M	F
N	N+« e »
Loi : soi	agonie : génie
N+Co	N+Co+« e »
Idéal : mal	Terre : faire
N+Cf	N+« e »+Cf
laquais : Jamais	éprouvées : couvées
N+Co+Cf	N+Co+« e »+Cf
part : Regard	dimanches : branches

Les deux colonnes du tableau[117] correspondent aux deux catégories traditionnelles, à savoir les rimes masculines ayant pour dernière voyelle une voyelle masculine et les rimes féminines se terminant par la voyelle

[116] « La dernière consonne graphique du mot, amuïe au cours de l'évolution phonétique » (Billy 2000 : 301).
[117] Nos exemples sont empruntés aux « Préludes autobiographiques » (*Complaintes*) de Jules Laforgue (1995 : 36-40).

féminine, dite « e » muet ou « schwa »[118]. Cette rime est qualifiée de « féminine » par analogie, parce que la terminaison en – « e » est une marque fréquente du genre grammatical féminin[119]. Placé après le dernier accent tonique du vers, le « e » muet est une voyelle surnuméraire, c'est-à-dire qu'il ne compte pas pour déterminer la longueur syllabique du vers. La distinction entre les voyelles masculines (numéraires) et la voyelle féminine (surnuméraire) repose à l'origine sur une effective différence phonétique : d'après le témoignage des traités de versification contemporains, le « e » post-tonique ne cesse d'être prononcé qu'au XVI^{e} siècle.

La distinction générique des rimes permet d'établir des alternances. Mais la poésie médiévale (jusqu'au XVI^{e} siècle) n'en tient pas compte. Les laisses des premières chansons de geste sont monoassonancées, d'abord avec une nette prédominance des assonances masculines. Les premières rimes sont des rimes pauvres. Leur apparition aux XII-XIII^{e} siècles est d'ailleurs souvent expliquée par « la progressive disparition de l'accompagnement musical » (Aquien 1990 : 43). L'attention à la richesse de la rime n'apparaît qu'au début du XVI^{e} siècle, chez les grands rhétoriqueurs comme Guillaume Crétin et Jean Bouchet. Octavien de Saint-Gelais (1468-1502) est considéré comme le premier poète à avoir fait alterner de manière régulière les rimes masculines et féminines, dans ses *Epistres d'Ovide*, publiées en 1500 (cf. Chevrier 1996 : 28). Du Bellay, dans un premier temps, « craignant de contreindre & gehner [sa] diction pour l'observation de telles choses »[120], distribue au hasard les finales avec ou sans « e » post-tonique. Il commence à pratiquer de façon systématique l'alternance en genre à partir des *Regrets*, à quatre exceptions près (les sonnets 140, 143, 160, 171). Les sonnets 140 et 143 sont des poèmes masculins, le sonnet 171 est féminin. Le schéma rimique du sonnet 160 est le suivant : M M ffm ffm. Ronsard adopte l'alternance en genre en 1550 dans ses odes, puis dans ses sonnets (1552). Dans son *Abbregé de l'art poëtique françois* (1565), il en recommande l'emploi (cf. Chevrier 1996 : 45).

---

[118] « Des cas particuliers viennent compliquer ces définitions simples : les formes verbales au subjonctif *aient* et *soient*, ainsi que les formes de l'imparfait et du conditionnel en *–aient* sont des rimes masculines, alors que les présents à terminaison identique (*paient, voient, essaient...*) sont des rimes féminines » (Aquien 1990 : 57).

[119] Le « e » muet sert à la formation du féminin pour beaucoup de substantifs, et il est utilisé comme moyen d'accord au féminin des adjectifs et participes.

[120] Du Bellay 1549. *Vers lyriques. Au lecteur*. Cité par Chevrier (1996 : 40).

Le système d'alternance qui se constitue au XVI^e^ siècle n'est valable que dans le cadre de la strophe, appelé alternance interne ou intrastrophique. Il se définit ainsi : « chaque changement de rime s'accompagne d'un changement de genre » (Gouvard 1999 : 284). Si un quatrain à rimes croisées dont le schéma rimique est (abab) commence par une rime féminine, la rime (b) doit être masculine, donc son schéma générique sera (fmfm). (Ce système d'alternance s'impose définitivement au tournant des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, le procédé étant codifié en principe de composition par Malherbe.) Au XVIII^e^ siècle le système d'alternance interne se complète par l'alternance de strophe à strophe (alternance externe ou transtrophique) : « la première rime d'une strophe doit être de genre opposé à la dernière rime de la strophe précédente » (ibid, 290).

Les premières indications métatextuelles concernant le genre des rimes apparaissent dès le Moyen Age. Jean Molinet, dans son traité sur *L'Art de Rhétorique*, écrit entre 1477 et 1492, distingue les « féminines dictions » ou « imparfaites », et les « parfaites masculines » (cité par Chevrier 1996 : 19). Dans *l'Art et science de Rhétorique métrifiée…* de Gratien du Pont (1539) on retrouve la même idée : « il faut toujours au féminin une syllabe de plus en fin de ligne parce que le masculin est plus parfait et noble que le féminin. Donc pour être joint et reçu le dit féminin en la compagnie dudit masculin, lui faut aide et contrepoids »[121]. Ces commentaires reflètent la représentation de la femme dans la société contemporaine.

« Douceur » et « mollesse » : ce sont les termes, marqués de féminité, par lesquels Marmontel qualifie la rime féminine, à l'article « Vers » de l'Encyclopédie. Quant à l'établissement de l'alternance en genre, il l'explique par l'exigence de l'euphonie : « Les vers masculins, sans mélange, auraient une marche brusque et heurtée; les vers féminins sans mélange auraient de la douceur, mais de la mollesse. Au moyen du retour alternatif ou périodique de ces deux espèces de vers, la dureté de l'un et la mollesse de l'autre se corrigent mutuellement » (cité par Chevrier 1996 : 86).

Pendant trois siècles, du milieu du XVI^e^ siècle jusqu'au milieu du XIX^e^, les poètes respectent l'alternance en genre, tenue pour un principe intangible, avec les autres règles de la versification traditionnelle, sans s'interroger sur son caractère devenu artificiel avec la perte de sa

[121] Orthographe originale : « tousiours au feminin fault une syllabe en fin de ligne […] plus que au masculin, à cause que le masculin est plus parfaict & noble que le feminin. Dont pour estre joinct & receu ledict feminin à la compagnie dudict masculin, luy fault ayde & contrepoix » (cité par Chevrier 1996 : 67).

motivation d'origine. Les premières variations expérimentées par les poètes novateurs du XIX[e] siècle ne remettent pas en question la pertinence de la notion de genre métrique, les changements restent, jusqu'à la fin du siècle, à l'intérieur du système classique.

Les possibilités nouvelles sont les suivantes :

- Poèmes écrits dans un seul et même genre, soit en rimes uniquement féminines (FFFF...) ou en rimes uniquement masculines (MMMM...).

- Poèmes alternant des strophes monorimes de sexe différent (de structure strophique : FMFM… ou MFMF…).

- Poèmes alternant des strophes traditionnelles et des strophes d'un seul sexe (fmfm F mfmf F ...).

- Poèmes ayant recours aux rimes « mixtes » (Chevrier 1996 : 143) ou « androgynes » (Billy 2000 : 304) faisant correspondre en une même rime une finale masculine et une finale féminine phonétiquement équivalentes.

Les premiers poèmes isosexuels[122], masculins et féminins, sont publiés en 1856 dans les *Odelettes* de Théodore de Banville. Banville s'est inspiré des poètes de la Pléiade (essentiellement de Ronsard), et probablement de Baudelaire aussi, dont *Les Fleurs du Mal* n'apparaissent qu'un an plus tard (1857), mais les deux poèmes masculins du recueil baudelairien[123], « A une mendiante rousse » (Baudelaire 1968 : 95-96) et « Ciel brouillé » (ibid., 71) ont été écrits bien avant cette date. Nous donnons le début de ces poèmes :

A une mendiante rousse
Blanche fille aux cheveux roux,
Dont la robe par les trous
Laisse voir la pauvreté
  Et la beauté,

Pour moi, poëte chétif,

[122] Nous reprenons la terminologie de Chevrier qui propose d'appeler les rimes de même sexe rimes *isosexuelles*, et celles de sexe différent rimes *allosexuelles*, puisque « *iso*- et *allosexualité* sont des termes techniques qui ont l'avantage de se distinguer des termes d'*homo*- et d'*hétérosexualité* » (Chevrier 1996 : 32).

[123] Nous devons ajouter le poème *Franciscae Meae Laudes* (Baudelaire 1968 : 77) écrit en latin, donc nécessairement en rimes masculines.

Ton jeune corps maladif,
Plein de taches de rousseur,
A sa douceur.

Ciel brouillé
On dirait ton regard d'une vapeur couvert;
Ton œil mystérieux (est-il bleu, gris ou vert?)
Alternativement tendre, rêveur, cruel,
Réfléchit l'insolence et la pâleur du ciel[124].

Le premier poème masculin de Banville, « A Gavarni » (*Les Odelettes*), reprend la structure strophique (7/7/7/4) et le thème du poème baudelairien sur la mendiante rousse.

La Beauté, fatal aimant,
Est pareille au diamant
Que la fange peut mouiller
Sans le souiller.

Jusqu'au milieu du ruisseau,
L'éclat pur de son berceau
Garde un charme essentiel
Qui vient du ciel.

Ainsi, leurs cheveux au vent,
Vois ces folles qui souvent
Bercent le premier venu
Sur leur bras nu.

Citons encore quelques poèmes masculins connus et moins connus: les rondels masculins de Banville, « Le Feu » (Rondels VIII), « Le Matin » (Rondels XI), « La Paix » (Rondels XXI), « Conclusion » de Charles Cros (*Le Coffret de santal*, 1972 : 58), « Croquis parisien » (*Poèmes saturnien*s, Verlaine 1962 : 65), « Un dahlia » (ibid., 81), « En sourdine » (*Fêtes galantes*, ibid., 120), « Child wife » (*Romances sans paroles*, ibid., 207), « Sagesse X »[125] (ibid., 282), de Paul Verlaine, « Qu'est-ce pour nous, mon cœur… »[126] d'Arthur Rimbaud (1972 : 71).

[124] Le poème se compose de quatre quatrains de rimes plates (aabb).
[125] A l'exception de la paire rimique : *apitoient : foudroient* (ces terminaisons verbales à l'indicatif sont des rimes féminines).
[126] A l'exception de la paire rimique : *frères : terre* du dernier quatrain.

« La Complainte du libre arbitre » de Jules Laforgue (1995 : 153) est à signaler pour deux raisons. Pour avoir des rimes uniquement masculines, le poète a recours à l'apostrophe typographique du « e » muet final de vers (p. ex. « fatalist' »), procédé souvent utilisé par les poètes « chansonniers » dans le dernier tiers du XIX^{e} siècle. Un autre moyen, plus original, pour avoir une terminaison masculine, est de remplacer le « e » muet à la fin de l'adjectif « responsable » par la graphie « eu », en imposant par là un transfert de l'accent[127].

Rencontrant un jour le Christ,
Pierrot de loin lui a fait: psitt!
Venez-ça; êt'vous fatalist' ?

Pourriez-vous m'concilier un peu
Comment l'homme est libre et responsableu,
Si tout c'qui s'fait est prévu d'Dieu?

Le premier poème féminin se trouve dans le recueil *Odelettes* de Théodore de Banville (cf. Chevrier 1996 : 125), Baudelaire n'en a composé aucun. Le choix des rimes féminines est un choix délibéré de la part de Banville, comme en témoigne la première strophe.

A Philoxène Boyer
David, brûlé de pures flammes,
Dans un chant aux notes divines,
Pour faire soupirer deux âmes
Croise des rimes féminines.

Dans un autre poème féminin, intitulé « Érinna » (*Exilés*, 1867), il justifie ainsi l'emploi exclusif des rimes féminines.

Et j'ai rimé cette ode en rimes féminines
Pour que l'impression en restât plus poignante
Et, par le souvenir des chastes héroïnes,
Laissât dans plus d'un cœur sa blessure saignante.[128]

[127] Exemple cité par Chevrier (1996 : 278-279) et par Gouvard aussi (1999 : 17).
[128] *Ce long poème (vingt-cinq strophes) est cité intégralement par Chevrier (ibid., 133). Il n'est pas sans intérêt de donner le sous-titre:* A mon cher Philoxène Boyer /Qui a ressuscité la grande figure de Sappho dans un poëme impérissable. *(Erinna, poétesse grecque, était considérée comme l'amie de Sappho.)*

Citons quelques poèmes célèbres composés en rimes féminines : « Mémoire » (Rimbaud 1972 : 86-88), « La Chanson de la plus haute tour » (ibid., 77-78) de Rimbaud, ainsi que le sonnet des « Voyelles » (ibid., 53). La dernière paire rimique de ce dernier poème est masculine : studieux : Yeux. On peut ajouter « Sous le pont Mirabeau » d'Apollinaire (2002 : 15). Il suffit de réunir en un seul vers le deuxième et le troisième vers pour avoir trois décasyllabes féminins, suivis d'un distique d'octosyllabes féminins.

Sous le pont Mirabeau coule la Seine
  Et nos amours
  Faut-il qu'il m'en souvienne
La joie venait toujours après la peine

  Vienne la nuit sonne l'heure
  Les jours s'en vont je demeure

Il y a souvent un rapport étroit entre le choix des rimes uniquement féminines et la thématique du poème. La forme des textes mime dans ces cas son contenu. Cette relation est tout à fait évidente dans les sonnets féminins du recueil intitulé *Les Amies*, *scènes d'amour sapphique*[129]que Verlaine (1962 : 486-489) publie sous le manteau en 1867 avant de les reprendre dans *Parallèlement* (1889). Ces poèmes présentent des femmes qui s'aiment, à l'exception du dernier sonnet[130] (« Sappho », ibid., 489) qui rapporte paradoxalement l'amour malheureux de Sappho pour un homme.

Elle songe à Phaon[131], oublieuse du rite,
Et voyant à ce point ses larmes dédaignées,
Arrache ses cheveux immenses par poignées.

L'homosexualité de Sappho n'apparaît pas dans le texte, elle est exprimée par l'absence des rimes masculines. Selon Jean-Louis Aroui (1993 : 295) qui analyse la structure strophique de cette pièce, « cette forme-sens se fait non pas dans une répétition du contenu par la forme, mais dans le dévoilement par la forme de ce que le contenu tente de cacher ».

Il est également facile de justifier le choix exclusif des rimes féminines dans les poèmes évoquant des femmes où il est censé inscrire

[129] « C'est le seul exemple d'un recueil tout entier féminin. » − affirme Chevrier (1996 : 207).
[130] Il s'agit d'un sonnet « inversé » (deux tercets suivis de deux quatrains), à l'image de cet amour à l'envers.
[131] Selon la légende, Phaon est un batelier de Lesbos.

une présence féminine : « Les Grâces » de Banville (*Dans la fournaise*, 1892), « Esthétique X » (Laforgue 1995 : 95-96) et « Esthétique XLII » (ibid., 152) de Laforgue. Charles Cros a recours à des rimes féminines au pluriel, conformément au titre de son poème : « Pluriel féminin » (*Le Collier de griffes*), consacré aux « amours perdues ». Le thème des poèmes féminins peut également être la lune comme dans « Lune » de Banville *(Rondels* XX, 1875), « Clair de lune » de Jules Laforgue (1995 : 22), ou bien l'angoisse et la solitude, comme dans « La Complainte d'un autre dimanche » (ibid., 61) du même poète.

> Ah ! qu'est-ce que je fais, ici, dans cette chambre !
> Des vers. Et puis, après ? ô sordide limace !
> Quoi ! la vie est unique, et toi, sous ce scaphandre,
> Tu te racontes sans fin, et tu te ressasses !
> Seras-tu donc toujours un qui garde la chambre ?
>
> Ce fut un bien au vent d'octobre paysage…
>
> Il s'agit de la musique dans plusieurs poèmes féminins de Verlaine.
>
> Écoutez la chanson bien douce
> Qui ne pleure que pour vous plaire.
> Elle est discrète, elle est légère:
> Un frisson d'eau sur de la mousse! (« Sagesse XVI », Verlaine : 1962 : 256)

C'est par cette strophe de Verlaine que Maurice Grammont (2015 : 105) illustre « la non-alternance », présentée parmi les « effets obtenus par la violation de certaines règles classiques » (chapitre XII). Selon Grammont (ibid.), les rimes masculines « ont quelque chose de net, de bien arrêté », tandis que les rimes féminines « sont en quelque sorte prolongées par les consonnes qui suivent la voyelle accentuée, comme une corde qui vibre et retentit encore après que l'archet l'a quittée; il en résulte une impression plus molle, plus douce et en même temps plus durable ».

Il est également possible de faire des rapprochements entre le caractère masculin de certains poèmes et leurs thèmes. Verlaine (1962 : 282) parle de son homosexualité et de son « Triste corps! Combien faible et combien puni! » (« Sagesse X », sonnet) en vers masculins (sauf les deuxième et troisième vers : apitoient : foudroient, ces formes verbales à

l'indicatif sont féminines). C'est également dans un poème masculin (« Child wife », ibid., 207) qu'il adresse à sa femme de dures paroles.

Vous n'avez rien compris à ma simplicité,
  Rien, ô ma pauvre enfant!
Et c'est avec un front éventé, dépité
  Que vous fuyez devant.

Il décrit en vers masculins « Un dahlia » (ibid., 81), fleur aux caractéristiques masculines et de genre grammatical masculin.

Mais souvent les poèmes isosexuels n'ont rien de spécifiquement masculin ou féminin dans leur contenu. Le choix de l'un ou l'autre genre peut se faire sans la moindre motivation apparente.

Charles Cros et Paul Verlaine sont les premiers à transposer le nouveau type d'alternance au niveau de la strophe. Dans « La Vie idéale » de Cros (1972 : 27), parue dans *Le Coffret de santal* en 1873, des quatrains entièrement féminins et masculins alternent les uns avec les autres (FMFM).

Une salle avec du feu, des bougies,
Des soupers toujours servis, des guitares,
Des fleurets, des fleurs, tous les tabacs rares,
Où l'on causerait pourtant sans orgies.

Au printemps lilas, roses et muguets,
En été jasmins, oeillets et tilleuls
Rempliraient la nuit du grand parc où, seuls
Parfois, les rêveurs fuiraient les bruits gais.

« Birds in the night » (poème daté de 1872) de Verlaine (1962 : 202-204) présente la même structure rimique (FMFM). Dans « Bruxelles. Chevaux de bois », Verlaine (ibid., 200-201) suit le même schéma, mais il commence par une strophe masculine (MFMF…)[132]. Nous ne pouvons plus parler d'alternance interne, en revanche l'alternance externe ou transstrophique est gardée.

Tournez, tournez, bons chevaux de bois,
Tournez cent tours, tournez mille tours,

[132] « L'Aurore-promise » et « Petites misères d'automne » de Laforgue (1995 : 138-40 et 149-50) présentent la structure MFMF. « Mettons le doigt sur la plaie » et « Le brave, brave automne » (ibid., 86 et 128-9) suivent le schéma FMFMF.

Tournez souvent et tournez toujours,
Tournez, tournez au son des hautbois.

L'enfant tout rouge et la mère blanche,
Le gars en noir et la fille en rose,
L'une à la chose et l'autre à la pose,
Chacun se paie un sou de dimanche.

Chevrier (1996 : 239) cite encore un autre poème verlainien, « Laeti et errabundi » (*Parallèlement*), qui raconte la vie commune de Verlaine et Rimbaud, « le roman de vivre à deux hommes », alternant sur vingt-cinq strophes des quatrains féminins et masculins. En ce qui concerne l'interprétation de ce type d'alternance, Chevrier se montre prudent : « Il est difficile d'affirmer une correspondance entre Verlaine et le féminin, et Rimbaud et le masculin ».

Je n'y veux rien croire. Mort, vous,
Toi, dieu parmi les demi-dieux!
Ceux qui le disent sont des fous.
Mort, mon grand péché radieux,

Tout ce passé brûlant encore
Dans mes veines et ma cervelle
Et qui rayonne et qui fulgore
Sur ma ferveur toujours nouvelle!
(Verlaine 1962 : 525)

Verlaine a également employé une combinaison où l'alternance se fait entre strophes bisexuelles (masculines et féminines qui alternent traditionnellement) et strophes isosexuelles (uniquement féminines ou masculines). La structure strophique du « Poème saturnien » (*Parallèlement*, 508-509) est : fmfm F mfmf F mfmf F. Laforgue (1995 : 57-8) procède de la même façon dans la « Complainte de l'orgue de Barbarie ». Nous ne pouvons pas attribuer au choix de ce schéma une portée particulière.

Dans « Élégie », poème publié par Banville en 1846 (*Les Stalactites*), nous trouvons un type de rime singulier faisant correspondre une finale masculine et une finale féminine phonétiquement équivalentes.

N + (« e ») : La belle-de-nuit s'ouvre toute en <u>feu</u>,

La voûte du ciel est bleue.

N + Co + (« e ») : Écoutez, ma mie, au coin du vieux mur,
Le rossignol qui murmure.

N +(« e ») + Cf : Tombez dans mon cœur, souvenirs confus,
Du haut des branches touffues!

N + Co + (« e ») + Cf : C'est elle, ô mon cœur! sur ces gazons verts,
Au milieu des primevères!

Alain Chevrier appelle cette structure hybride « rime mixte », Dominique Billy préfère parler de « rime androgyne ». Le concept de mixité renvoie à la diversité générique des deux membres de la rime, comparée à un couple hétérosexuel. De ce point de vue, une paire rimique traditionnelle correspondrait à un couple homosexuel. Raymond Queneau, dans un sonnet intitulé « Invraisemblables sornettes des sodomites convertis » (*Le Chien et la Mandoline*, 1965), démontre « la sodomie dans le principe même de la rime » (Billy 2000 : 340). Le concept d'androgynie, employé par Billy, maintient la métaphore sexuelle. Il s'agit pour lui d'une entité présentant à la fois le caractère masculin et le caractère féminin.

Le procédé de Banville sera repris par quelques poètes comme Verlaine ou Laforgue. Dans « Dimanches XXVIII » (*Des Fleurs de bonne volonté*), Laforgue (1995 : 126-7) fait rimer étranger : enragée, logis : reblanchie, corps : encore. Verlaine utilise la rime androgyne dans quatorze poèmes (Billy 2000 : 306). Il l'appelle, à la fin de la sixième pièce « d'Ariettes oubliées » (*Romances sans paroles*, 1962 : 194), « C'est le chien de Jean de Nivelle », « rime non attrapée ».

Arrière, robin crotté ! place,
Petit courtaud, petit abbé,
Petit poète jamais las
De la rime non attrapée !...

Selon Dominique Billy (2000 : 335), l'adoption du procédé banvillien par Verlaine « pourrait bien constituer un témoin formel de la quête impossible de l'androgyne primordial. […] Mais ce qui est impossible à la nature peut être accessible à l'art, et le procédé peut ainsi combler, d'une manière purement symbolique et précaire, le désir de la fusion primitive des sexes. » Billy (ibid., 341) trouve « significatif » que Verlaine a recours pour la première fois à la rime androgyne dans le poème

portant le titre « Vers pour être calomnié » (*Jadis et Naguère*, écrit en janvier 1872, lors de sa cohabitation avec Rimbaud). Il s'agit d'un sonnet qui alterne des strophes masculines et féminines (MFMF). Les rimes : *tel : immortelle* font partie de deux tercets respectivement masculin et féminin.

> Ah! misère de t'aimer, mon frêle amour
> Qui vas respirant comme on expire un jour!
> Ô regard fermé que la mort fera tel!
>
> Ô bouche qui ris en songe sur ma bouche,
> En attendant l'autre rire plus farouche!
> Vite, éveille-toi. Dis, l'âme est immortelle?
> (Verlaine 1962 : 330)

Les cinq quintils du poème « Va ton chemin sans plus t'inquiéter » (« Sagesse XXI », 260), suivi par un monostiche, se terminent par les mots de rimes suivants : *toi, joie, foi, voie, toi, victoire*. Les rimes *toi, joie, foi, voie* ont une prononciation identique, mais il s'agit de deux rimes différentes (masculin et féminin). Pour Jean-Louis Aroui (1993 : 290) qui en commente la structure strophique, « le système rimique de ce poème d'inspiration religieuse devient mimétique d'une lutte entre le bien et le mal […] : l'Un est déchiré en deux. »

Pour finir, nous évoquerons brièvement la nouvelle disposition rimique, introduite par Apollinaire, qui consiste à remplacer l'opposition entre rimes masculines et féminines par l'opposition phonologique entre finales vocaliques et consonantiques. Comme l'explique Aragon dans son article théorique, *La rime en 1940*, mis en post-face à son recueil *Le Crève-cœur* : « pour Apollinaire étaient rimes féminines tous les mots qui se terminent à l'oreille sur une consonne prononcée (et c'est ainsi que les rimes honteuses que Mallarmé cachait dans le corps de ses vers – Tristement DORT un manDORE – devenaient rimes riches et permises), tandis que pour lui étaient rimes masculines toutes celles qui s'achèvent par une voyelle ou une nasale » (Aragon 1980 : 65). Cette innovation rend possible des rimes que l'ancien système interdisait. Nous pouvons faire rimer par exemple les rimes masculines et féminines *(tel : immortelle* sont des rimes consonantiques).

Franck Bauer (2004 : 70), en analysant les douze premières strophes de « La Chanson du Mal-Aimé » d'Apollinaire, démontre que c'est à partir de la troisième strophe que le nouveau principe d'alternance des rimes consonantiques et vocaliques vient remplacer l'ancienne. Celle-ci

commence comme prévu sur une rime féminine (« briques »), mais au lieu de la rime masculine attendue (a=f, donc b=m), c'est à nouveau une féminine que nous trouvons au vers 2. Bauer (ibid., 73) trouve « significatif que le support de la première rime à rompre avec la convention classique (d'alternance des masculines et des féminines) soit le syntagme adjectival bien aimée ». Selon lui, Apollinaire y procède à la recatégorisation comme masculines des rimes féminines de la tradition classique (ibid., 65) qu'il interprète comme « une mise en crise de la différence sexuelle », « un brouillage des frontières du masculin et du féminin ». Nous ne citons que deux strophes, la troisième et la onzième (Apollinaire 2002 : 17 et 19) :

Que tombent ces vagues de briques	f	C
Si tu ne fus pas bien aimée	f	V
Je suis le souverain d'Égypte	f	C
Sa soeur-épouse son armée	f	V
Si tu n'es pas l'amour unique	f	C
Mon beau navire ô ma mémoire	f	C
Avons-nous assez navigué	m	V
Dans une onde mauvaise à boire	f	C
Avons-nous assez divagué	m	V
De la belle aube au triste soir	m	C

Aragon reprend l'alternance des rimes consonantiques et vocaliques (« Il régnait un parfum », in Sadoul 1967 : 136-7), il compose même plusieurs poèmes en rimes exclusivement consonantiques (« On dormait encore en ce temps-là » (*Diane française*, 1945). Mais il n'a guère été suivi par les poètes de la deuxième moitié du XX^{e} siècle.

Les changements dans les structures poétiques à l'époque de la « crise de vers » modifient le statut de la rime. Les règles mises en place trois siècles auparavant, parmi lesquelles celle de l'alternance en genre, sont abandonnées. A un système rigoureusement codifié se substitue un autre, libre de toute contrainte formelle préétablie. Nombreux sont les poètes qui « oublient » de rimer, d'autres conservent la rime, mais se contentent souvent d'approximations. Il n'empêche que « le principe sémantique fondamental de la rime se montre loin d'être caduc. […] Le principe s'est dispersé en paradigmes prosodiques subjectifs qui vérifient la personnalisation du discours » (Dessons-Meschonnic 1998 : 69). Sans être obligatoire, la rime continue à faire partie de la forme des poèmes. Elle

reste indissociable de considérations externes, suscitant des réflexions d'ordre esthétique et métaphysique.

4. L'analyse syntaxique*

Dans ce chapitre, nous voudrions rendre compte des rapports entre ellipse, linguistique et poésie moderne. L'interprétation de l'ellipse, de caractère pluridisciplinaire, diffère suivant le cadre théorique adopté. Dans un premier temps, nous passerons brièvement en revue quelques approches caractéristiques. La notion d'ellipse sera ensuite mise en relation avec celle de la modernité poétique. Nous illustrerons le rôle des constructions elliptiques dans la poésie française moderne par des exemples tirés des œuvres de Rimbaud (*Illuminations*), Apollinaire (*Alcools*) et Éluard (*La Vie immédiate*).

Les définitions traditionnelles de l'ellipse insistent sur l'idée de « manque », d'« omission », conformément à l'étymologie du terme (du grec *elleipsis* : manque, de *elleipein* : laisser de côté, négliger). Il est intéressant d'évoquer le sens géométrique du mot, dérivé par métaphore : l'ellipse ou l'ovale est un cercle aplati à deux centres (appelés « foyers »), considéré comme un cercle imparfait, auquel il manque quelque chose (à savoir le centre unique que possède le cercle idéal, parfait). La figure rhétorique de l'ellipse, définie comme l'omission d'un ou de plusieurs mots en principe nécessaires, est utilisée le plus souvent pour éviter les redondances grammaticales, les lourdeurs. Outre le principe d'économie, son emploi se justifie par les effets de vivacité et de brièveté qu'elle permet de produire. Après avoir été l'une des figures privilégiées des poètes baroques, elle est souvent rejetée par les auteurs classiques qui la ressentent comme un défaut.

Au XX^e^ siècle nombreux sont les linguistes qui s'intéressent à la théorie et à la typologie des figures. Les travaux de Roman Jakobson sur l'opposition entre métaphore et métonymie, ainsi que ses recherches consacrées aux parallélismes, influencent durablement les études poétiques.

L'ellipse dans le système développé par le Groupe μ de Liège (*Rhétorique générale*, 1970)[133] fait partie des figures syntaxiques (les

* La présente étude est une version complétée de l'étude parue originellement sous le titre : Ellipse et modernité poétique, in Fekete, Monica – Lazar, Andrei – Moraru, Sansa-Valeria (éd.) *Sparizioni, cancellazioni, dimenticanze nelle letterature romanze I.* Romania contexta II. Press Universitara Clujeana, Cluj-Napoca, 2021, p.357-369.

[133]Leur classement des figures s'appuie sur l'hypothèse suivante : les figures peuvent être considérées comme des opérations de type mathématique (adjonction, suppression,

métataxes) où elle relève d'une seule opération : la suppression complète. Qu'il s'agisse de la suppression du sujet, du verbe ou du déterminant du substantif, « l'information est conservée en dépit de l'incomplétude de la forme » (ibid., 73). Fortement prévisibles, le contexte linguistique permet de reconstituer ces éléments. Dans le cas de la phrase nominale, que les auteurs traitent à part, « aucun mot ne subit l'ellipse, mais, le syntagme verbal faisant défaut, la structure de la *phrase minimale* n'est pas respectée » (ibid., 74). Les figures rhétoriques du zeugme, de l'asyndète et de la parataxe sont également classées sous cette rubrique. Pour les auteurs du groupe μ « l'élimination totale des signes de ponctuation », tout comme les expériences des spatialistes constituent des figures (par suppression). Ils vont même jusqu'à définir l'enjambement en tant que « suppression exercée par rapport au nombre métrique » (ibid., 75).

Dans le cadre théorique de la néo-rhétorique évoquée ci-dessus l'ellipse est perçue comme écart par rapport à une « norme » (celle du schéma canonique de la phrase dite complète ou « phrase minimale »). Rappelons que les recherches stylistiques et rhétoriques des dernières décennies (celles de Nicolas Ruwet, Michael Riffaterre, Roland Barthes ou Gérard Genette, entre autres) ont en commun la volonté de se démarquer de la conception normative de la notion d'écart.

La prise de position de « la grammaire générative rencontr[ant] la figure » (c'est le titre de l'étude de Delas, 1978) est également problématique. Chez les premiers génératives (Harris, Chomsky), l'ellipse grammaticale apparaît, avec l'idée de transformation, sous forme d'effacement (*deletion*). La grammaire générative donne un statut linguistique aux catégories vides, elle traite les phénomènes elliptiques dans le cadre des relations anaphoriques (cf. Ronat 1983). Nous nous heurtons dès le départ au problème du « statut syntaxique de l'ellipse comme surface » (Cherchi 1978 : 125). L'extension démesurée du champ de l'ellipse à « tous les cas où la grammaire engendre des constituants implicites en surface », par exemple « les propositions infinitives, gérondives, impératives » (ibid., 118), représente également un danger. Pour rendre la notion d'ellipse opérationnelle, les génératives en restreignent la compréhension, en limitant sa puissance. Nous évoquons en général comme condition d'identification de l'ellipse qu'elle doit être associée à une catégorie grammaticale stable et qu'elle doit être récupérable.

---

substitution, permutation) portant sur la forme, le sens et le son, au niveau des mots, de la phrase, ou du discours.

Dans beaucoup de cas, la notion d'ellipse échappe à la structure de la phrase sous-jacente à rétablir. Elle « suscite », d'une manière exigeante, « le besoin d'une grammaire du discours » (ibid., 126), obligeant le lecteur à quitter le niveau endophrastique pour récupérer l'élément manquant dans un cadre transphrastique. Jean-Michel Adam (1991) et Michèle Bigot (2008) insistent aussi sur le rôle de cohésion de l'ellipse, fonctionnant comme « un véritable opérateur de dépendance entre des énoncés distincts » (Cherchi 1978 : 123). Pour Adam (1991 : 180), « l'ellipse entraîne la mise en relation d'un énoncé avec un autre », quant à Bigot (2008 : 21), elle propose de la définir **«** dans le cadre de la cohésion du texte ».

La notion d'ellipse continue à poser des questions et suscite un intérêt constant dans plusieurs branches des sciences du langage : diachronie, typologie des langues et linguistique contrastive, analyse du discours et sémiotique, modèles génératifs, usage oral, linguistique textuelle. (Ces différents domaines d'application correspondent en gros aux chapitres du volume *Ellipse et effacement. Du schème de phrase aux règles discursives*, 2008[134].)

L'ellipse rhétorico-linguistique se transpose sans difficulté dans les champs de la littérature. Les textes poétiques fournissent même un espace d'observation tout particulier pour étudier son fonctionnement. La difficulté d'analyser son rôle dans la poésie moderne repose sur le caractère singulier de cette dernière, dans la mesure où la poésie valorise ce que d'autres types de discours tentent de maîtriser. Certaines distinctions linguistiques (comme celle entre « ellipses anaphoriques » et « ellipses déictiques ») perdent même de leur pertinence dans le cas des textes poétiques (Adam 1991 : 178). Quant à l'opposition entre ellipses recouvrables (récupérables) et ellipses non recouvrables (irrécupérables), il convient de se défaire de « cette obsession de la complétude » (ibid., 179) incitant à restituer, à tout prix, les éléments manquants des textes. Les

[134] Ce volume publie les communications présentées lors du colloque du même titre qui s'est tenu les 27 et 28 octobre 2005, organisé par l'équipe de recherche de l'Université Jean-Monnet de Saint-Étienne.

études modernes préfèrent remplacer ces termes par ceux d'ellipse structurale[135] et d'ellipse fonctionnelle[136].

Dans son article « programmatique »[137] (« L'analyse de la densité en poésie »), S. R. Levin veut « mettre en lumière des structures linguistiques qui soient en un certain sens particulières à la poésie » (in Delas 1978 : 96). Après avoir examiné deux courts poèmes d'Emily Dickinson, Levin arrive à la conclusion que la poéticité se situe au niveau des effacements non récupérables. Pour lui, l'impression de densité en poésie est liée au fait qu' « un contenu est perdu ou manquant » (ibid., 104). Il n'empêche que les ellipses les plus facilement, spontanément recouvrables peuvent également provoquer un sentiment de manque. Elles peuvent structurer le rythme du texte en mettant en valeur un effet de parallélisme. Le lien fonctionnel entre ellipse et rythme n'est pas propre à la poésie, il caractérise la musique, la poésie, mais aussi la danse et l'architecture (Court 1991 : 24)[138].

La valorisation de la densité et de la discontinuité commence à s'exercer pleinement dans la poésie symboliste, elle fascine les surréalistes et se retrouve chez plusieurs poètes contemporains (André du Bouchet, Jacques Dupin, Lorand Gaspard). L'écriture fragmentaire, considérée par la critique littéraire comme un signe d'appartenance à la modernité, a la même fonction que la métrique défaite. Il s'agit de contester tout ce qui est figé. Voulant s'émanciper des structures d'un langage logique et discursif, les poètes – dès le dernier tiers du XIX^{e} siècle – cherchent de nouvelles voies dans l'utilisation de la syntaxe. Il s'agit de faire valoir, contre la discursivité continue, un autre type de langage, fondé sur des reprises et des ruptures.

L'ellipse et le poème en prose (l'exemple de Rimbaud)

C'est au niveau syntaxique que les *Illuminations* de Rimbaud (1972 : 119-155) innovent le plus par rapport à la tradition naissante du genre du

[135] Ellipse structurale (au sens strict): l'ellipse « ne se manifeste que comme élément zéro dont la distribution est identifiable par commutation avec une catégorie grammaticale de quelque niveau qu'elle soit » (Bigot-Pitavy, 2008 : 21).

[136] Ellipse fonctionnelle : « il y a opacité et impossibilité de récupération univoque », « l'ellipse se signale par des traits sémantiques et pragmatiques divers, en tant que fait de discours (enchaînement, contexte) » (ibid.).

[137] Article qualifié ainsi par Delas (1978 : 94) qui le reproduit intégralement et le commente brièvement dans son étude.

[138] Raymond Court (1991 : 29) illustre « la thématique du rapport ellipse/accent rythmique » par les exemples de la peinture chinoise (le vide) et la musique debussyste (le silence).

poème en prose et par rapport à sa propre poésie versifiée. Ce n'est pas par hasard que Verlaine (1972 : 801) qualifie Rimbaud de « prodigieux linguiste ».

Contrairement à la prose d'une rhétorique plutôt classique des *Petits poëmes en prose* de Baudelaire, les *Illuminations* réalisent la brièveté par « l'ellipse et du bond » (Murat 2002 : 241)[139]. Les expérimentations de Rimbaud sur le langage poétique ont fait l'objet de plusieurs ouvrages. Michel Murat (2002 : 383) en étudie « quelques points saillants » : les transferts de catégorie, surtout les nominalisations; les constructions participiales […] », mais aussi « les interventions sur l'ordre des mots » et les parallélismes.

La « dynamique de la phrase averbale », son rôle énonciatif et textuel, y est étudiée récemment par Michèle Monte (2014 : 227-250). Dans dix-sept poèmes sur quarante-quatre « les phrases nominales sont nombreuses (au moins le tiers du texte), voire prépondérantes » (ibid., 227). Selon Monte (ibid., 249), « elles peuvent être considérées comme un fait de style majeur des *Illuminations* […] en tant qu'élément contribuant fortement à la configuration générique du poème en prose opérée par ce recueil ». Elle rejoint par là l'opinion d'André Guyaux (19985 : 200), selon laquelle « la phrase nominale » – la forme privilégiée de la « fragmentation intérieure » – est « l'une des tensions principales du discours poétique rimbaldien ».

Parmi les différents types d'ellipse des *Illuminations*, c'est l'énumération qui nous semble la plus significative du point de vue de l'organisation rythmique des poèmes. L'usage de Rimbaud est très diversifié : il va de la simple suite de substantifs, sans article (*Chinois, Hottentots, bohémiens, niais, hyènes, Molochs, vieilles démences, démons sinistres*, « Parade », 126) ou pourvus de déterminant (*les casques, les roues, les barques, les croupes. – La bataille !*, « Métropolitain », 144), à travers les constructions binaires (*Ville monstrueuse, nuit sans fin !*, « Enfance V », 125) ou ternaires (*L'élégance, la science, la violence !*, « Matinée d'ivresse », 131) aux structures énumératives les plus complexes. Le point commun de tous ces types d'énumération est qu'ils s'émancipent de la structure phrastique.

Dominique Combe (2004 : 113) insiste sur l'importance de la description dans les *Illuminations* : « cette technique de la juxtaposition, au sein du paragraphe comme de la phrase, confirme une propension à l'énumération et à la liste inhérente à la description et à l'ekphrasis ». Les lieux géographiques énumérés en série, mêlés à des suites d'images

[139] Rimbaud est appelé « poète de l'ellipse et du bond » par Saint-John Perse.

hétéroclites rendent le dynamisme du marcheur qui refuse toute sorte de fixité. (Rimbaud utilise souvent le tiret pour isoler les éléments de l'énumération.)

> Damas damnant de langueur,– possessions de féeriques aristocraties ultra-Rhénanes, Japonaises, Guaranies (« Métropolitain », 144).

« Génie » (154-155), dernier poème du recueil, se situe, comme le dit Michel Murat (2002 : 412), « sur le versant poétique du poème en prose […]. Poésie par sa fonction de célébration, que l'on peut rapporter au genre épidictique ». L'invocation en membres parallèles (paragraphes 5 à 12), tout comme les parties initiales et finale, de composition élargissante, ne manquent pas à se référer à l'éloquence sacrée[140].

> Ô ses souffles, ses têtes, ses courses; la terrible célérité de la perfection des formes et de l'action.
> Ô fécondité de l'esprit et immensité de l'univers !
> Son corps ! Le dégagement rêvé, le brisement de la grâce croisée de violence nouvelle !
> Sa vue, sa vue ! tous les agenouillages anciens et les peines relevées à sa suite.
> Son jour ! l'abolition de toutes souffrances sonores et mouvantes dans la musique plus intense.
> Son pas ! les migrations plus énormes que les anciennes invasions.
> Ô lui et nous ! l'orgueil plus bienveillant que les charités perdues.
> Ô monde ! et le chant clair des malheurs nouveaux !

Les huit paragraphes cités sont des propositions paratactiques, juxtaposées les unes aux autres sans rapport de subordination ou de coordination. Les points d'exclamation accentuent la fragmentation de l'écriture elliptique et introduisent une forte modalisation. Par leur brièveté, ces paragraphes s'apparentent aux vers libres du recueil, « Marine » et « Mouvement ». Ils sont rédigés en phrases averbales qui se présentent en général soit sous forme d'apposition, soit sous forme énumérative juxtaposée ou coordonnée. En l'absence des présentatifs comme « il y a », « voici », utilisés dans d'autres poèmes, le déterminant

[140] Selon Murat (2002 : 413), « [le] ton du poème est celui de l'éloquence sacrée, dans la version laïcisée ».

doit marquer seul la suite des éléments énumérés. Les répétitions phoniques et rythmiques fonctionnent en tant que mécanismes poétiques compensatoires. C'est ainsi que l'ouverture anaphorique de plusieurs phrases consécutives par l'interjection « Ô » ou par le pronom possessif de la troisième personne ainsi que l'emploi fréquent de la conjonction « et » mettent en évidence les parallélismes et participent aux effets de rythme. Lorsque les groupes nominaux sans déterminants sont précédés de « ô », ils peuvent être considérés comme des apostrophes. Nous retrouverons les mêmes procédés syntaxiques et rhétoriques et le même style élevé (« biblique ») dans les *Cinq grandes Odes* de Paul Claudel, fortement influencées par ce poème.

La simple juxtaposition du premier paragraphe (« Ô ses souffles, ses têtes, ses courses »), produisant un effet d'accumulation, est suivie par une construction plus complexe ayant recours à la préposition « de » et à la conjonction « et » : « la terrible célérité de la perfection des formes et de l'action ». Dans la suite, le texte s'organise autour de structures binaires. La structure de base : N+N ou N et N s'enrichit par l'ajout d'adjectifs et/ou de divers compléments de nom. La binarité peut se manifester au niveau des adjectifs aussi : « souffrances sonores et mouvantes ».

L'ellipse dans le vers libéré (l'exemple d'Apollinaire)

Contrairement à Rimbaud qui surponctue ces poèmes,[141] nous constatons chez les poètes du XX^{e} siècle l'emploi toujours plus rare des signes de ponctuation. La paternité de cette figure rhétorique dans la poésie moderne est souvent attribuée à Stéphane Mallarmé (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*). La suppression de certains signes de ponctuation (pas tous) à l'intérieur et en fin de ses vers réguliers ou libérés procède chez lui d'une recherche linguistique délibérée. Il est conscient de l'importance de ces repères conventionnels pour montrer la segmentation de la phrase. Par leur élimination, il veut rendre les syntagmes et les vers plus autonomes, tout en créant des ambiguïtés syntaxiques et sémantiques.

Lorsqu'en novembre 1912 Guillaume Apollinaire décide de supprimer toutes les marques de ponctuation sur les épreuves de son volume *Alcools* (ne gardant que les majuscules initiales de vers) il introduit une innovation de grande envergure. En effet, sa pratique est reprise par de nombreux poètes dans la période surréaliste (dont Aragon, Éluard), et reste très fréquente dans la poésie contemporaine aussi. Nous pouvons dire

[141] Outre l'abondance des points d'exclamation et d'interrogation, on doit mentionner l'emploi fréquent des tirets, guillemets et italiques.

qu'un « poème non ponctué acquiert une charge supplémentaire de poéticité » (Purnelle 2006 : 159). La déponctuation permet aux poètes de créer de nouveaux rythmes de lecture, plus libres, plus fluides. Dans une interview (citée par Décaudin 1996 : 265), Apollinaire donne l'explication suivante : « La ponctuation permet aux mauvais écrivains de justifier leur style. Quelques tirets, une virgule par-ci par-là, et tout semble se tenir. Au reste, cette suppression donne plus d'élasticité au sens lyrique des mots. » Apollinaire fait confiance à son poème et à son lecteur pour faire surgir les divers sens possibles. Michel Murat (1996 : 164) démontre la portée de la déponctuation chez le poète en reproduisant entre parenthèses les virgules et les points de la publication originale du poème *Marizibill*.

Je connais gens de toutes sortes (,)
Ils n'égalent pas leurs destins (,)
Indécis comme feuilles mortes
Leurs yeux sont des feux mal éteints (,)
Leurs cœurs bougent comme leurs portes (.)

La version des *Alcools* (2002 : 51) produit une ambiguïté syntaxique : la ligne 3 (« Indécis comme feuilles mortes ») peut se référer à « leurs destins » (v. 2), ou bien à « Leurs yeux » (v. 4).

La suppression des signes de ponctuation, fait très spectaculaire, masque un peu la complexité des autres procédés innovants mis en œuvre par Apollinaire dans *Alcools*. La technique du poète qui consiste dans « l'écriture par strophes autonomes et la composition par assemblage de matériaux hétérogènes » ne manque pas de rendre « problématique le statut du poème comme unité » (Murat 1999 : 176-177). Jean Burgos (1999 : 63) va jusqu'à « invoquer une poétique de la rupture » dans *Alcools* : ruptures « tant avec la régularité prosodique et rythmique qu'avec la continuité thématique et syntaxique ».

Outre les poèmes « classiques » (en octosyllabes ou en alexandrins), le recueil d'*Alcools* se compose essentiellement de vers libérés et de vers libres. L'introduction d'un seul alexandrin dans le poème *Marie* (Apollinaire 2002 : 55) entièrement composé d'octosyllabes, relève déjà de la discontinuité.

Les masques sont silencieux
Et la musique est si lointaine
Qu'elle semble venir des cieux
Oui je veux vous aimer mais vous aimer à peine
Et mon mal est délicieux

Dans la *Chanson du Mal-Aimé* (ibid., 17-32) ce sont les ruptures thématiques et la discontinuité des images qui sont les plus manifestes. Le déroulement temporel de ce long poème est également brisé par l'apparition à la huitième strophe d'un temps nouveau (celui du passé composé) : « J'ai pensé à ces rois heureux ».

Cette technique de la rupture, mise en œuvre déjà dans *Alcools*, « devait tout naturellement déboucher sur les expériences strictement calligrammatiques » (Burgos 1999 : 67). Quant à l'écriture du recueil *Calligrammes*, nous nous contentons de citer Apollinaire (1952 : 48) lui-même : « Mais s'il s'agit de vitesse, de raccourci, le style télégraphique nous offre des ressources auxquelles l'ellipse donnera une force et une saveur merveilleusement lyriques ».

L'ellipse dans le vers libre (l'exemple d'Éluard)

Le vers-librisme symboliste des années 1890 est suivi au début du XX^{e} siècle par le vers libre « standard » des poètes modernistes comme Apollinaire ou Cendrars. Il sera repris sans modification importante par les surréalistes qui ont fait du vers libre le mode dominant de l'écriture poétique.

L'ellipse du verbe et la parataxe, ces techniques symptomatiques de la modernité poétique, seront largement exploitées par les surréalistes voulant libérer le langage des contraintes. Ils privilégient les listes ou inventaires pour faire disparaître l'élaboration consciente et pour introduire dans leurs poèmes l'automatisme verbal.

Paul Éluard se distancie à divers égards du canon surréaliste. Son écriture, loin d'être dépourvue de tout procédé de style, fait un large recours aux figures comme l'ellipse, l'antithèse, l'oxymore, les structures répétitives, essentiellement l'anaphore.

La Vie immédiate, recueil paru en 1932, est selon Henri Meschonnic (1970 : 45), le « texte du couple déchiré, la femme divisée, le monde divisé, le temps désuni ». Meschonnic découvre « cette structure du couple jusque dans la syntaxe et le rythme » (ibid.), en insistant avant tout sur la « rhétorique éluardienne de la répétition » (ibid., 46). Éluard y fait également un large usage de l'inventaire, en alliant énumération et minimalisme syntaxique.

> La hache la façon de tenir un verre brisé
> La négation d'une fausse note les clous les fards
> Le sens commun les algues les ravins l'éloge tout ou rien
> (« Houx douze roses », Éluard 1984 : 51)

Les éléments des listes, loin d'être des assemblages hétérogènes, peuvent s'organiser autour d'un lexique spécifique, comme ceux du corps dans le poème « Peu de vertu » ou de l'espace dans « Le mal ».

Il y eut la porte comme une scie
Il y eut les puissances des murs
L'ennui sans sujet
Le plancher complaisant
(« Le mal », ibid., 37)

Agnès Fontvielle-Cordani (2013 : 327) étudie chez Éluard « les séries [qui] renvoient à ce qui est absent, à ce qu'on ne voit pas, à ce qu'on ne dit pas », comme par exemple dans la série des infinitifs du poème « Peu de vertu ».

Ouvrir des boîtes casser des verres creuser des trous
Et vérifier les formes inutiles du vide
(« Peu de vertu », ibid., 83)

Dans le titre du poème « Belle et ressemblante », [142] non seulement le substantif auquel les deux adjectifs (mis au féminin) se réfèrent fait défaut, mais aussi le complément obligatoire du deuxième terme (*ressemblante à quelque chose*).

Un visage à la fin du jour
Un berceau dans les feuilles mortes du jour
Un bouquet de pluie nue
Tout soleil caché
Toute source des sources au fond de l'eau
Tout miroir des miroirs brisé
Un visage dans les balances du silence
Un caillou parmi d'autres cailloux
Pour les frondes des dernières lueurs du jour
Un visage semblable à tous les visages oubliés.
(« Belle et ressemblante », ibid., 22)

Les dix vers libres du poème sont simplement juxtaposés. A l'exception du point final, il n'y a aucun signe de ponctuation (les capitales initiales sont gardées). Le poème n'est pas rimé, la répétition (v. 1, 2, 9) du mot « jour » en position finale est pourtant à remarquer. Les nombreuses

[142] Ce poème est analysé, entre autres, par Jaffré (1984 : 137-148) qui met l'accent sur les structures répétitives.

allitérations et assonances à l'intérieur des lignes (p. ex. *balances du silence*) se complètent par des « figures prosodiques » suivant un « ordre vertical » (Meschonnic 1970 : 48) : *berceau* (v. 2) et *bouquet* (v. 3), *soleil* (v. 4) et *source* (v. 5). Ces noms sont disposés les uns au-dessous des autres.

Ne contenant aucun verbe (« caché », « brisé », « oubliés » sont des participes passés), les propositions s'organisent autour des noms (v. 1, 2, 3, 7, 8, 10 : l'article numéral indéfini « un » + un nom + un complément de nom; v. 4, 5, 6 : l'adjectif indéfini « tout » + un nom). La phrase nominale crée des effets de rupture dans le déroulement syntaxique du poème, produisant une sorte de vision statique, due à l'absence de l'agent explicite et celle des indications temporelles et aspectuelles (cf. Benveniste 1966 : 159).

Les phrases nominales du poème sont des énoncés qui ne seraient pas interprétables hors contexte. Les substantifs initiaux des vers (*visage, berceau, bouquet*, ensuite *soleil, source, miroir*, et pour finir *visage*, *caillou* et de nouveau *visage*), bien que jouissant d'une grande autonomie, sont fortement reliés entre eux. Pour découvrir les réseaux d'association, le lecteur – privé de ses repères traditionnels – est obligé de recomposer lui-même les liaisons logiques et sémantiques entre les vers[143].

Dans notre parcours, nous nous sommes bornée à présenter quelques aspects seulement des rapports entre l'ellipse et la modernité poétique à la fin du XIX^{e} siècle et au début du XX^{e}. Nous avons examiné les procédés typiques des nouveaux genres poétiques (comme l'énumération, les phrases averbales, la parataxe ou la suppression de la ponctuation) dans les poèmes en prose de Rimbaud, les vers libérés d'Apollinaire et les vers libres d'Éluard. L'ellipse se manifeste dans la poésie moderne et contemporaine de diverses autres manières (à ne citer que « la ponctuation blanche »[144]) et peut revêtir des significations très variées. Il est évidemment arbitraire de limiter, comme nous l'avons fait, le champ d'examen à ces poètes et à ces phénomènes d'ellipse. Toutefois, nous espérons avoir montré que les nouveaux genres poétiques ne répondent pas à des modalités d'écriture si différentes. Ils ont en commun le recours fréquent à l'ellipse donnant une impression de discontinu.

[143] Sur le rôle des associations lexicales dans la construction de la cohérence textuelle voir l'article de Sándor Kiss (2002).
[144] Voir Favriaud (2004: 18-23).

5. L'analyse typographique*

Le silence est un élément constant de l'écriture poétique, mais ses modes d'inscription ou d'actualisation varient suivant les époques et les auteurs. Il peut se matérialiser à travers divers moyens typographiques, syntaxiques ou rhétoriques. Le blanc typographique, considéré comme l'équivalent visuel du silence, acquiert une valeur symbolique dès la fin du XIX^e^ siècle pour jouer un rôle privilégié dans la poésie contemporaine. Les poètes et théoriciens comme Stéphane Mallarmé, Paul Claudel, Paul Valéry, André du Bouchet et Jacques Roubaud (entre beaucoup d'autres) y reviennent constamment. Dans ce chapitre, nous proposons d'étudier les manifestations formelles du silence dans leurs œuvres. Nous entendons le terme « formel » dans un sens restreint : nous nous concentrons sur la matérialité, la mise en page des poèmes, en ne traitant de questions syntaxiques et rhétoriques qu'en passant. Nous présentons, à travers quelques exemples, le traitement original que ces poètes font du blanc typographique qu'ils mettent en rapport avec le silence et dont ils font un élément indispensable de la page. Nous nous interrogeons également sur le rôle joué par les blancs dans la perception générique (rapport prose/poésie) des œuvres examinées.

Le niveau typographique d'un poème « mobilise et combine la ponctuation, la forme des caractères et l'usage du blanc » (Purnelle 2006 : 146). Les différents types de marquage ayant trait à la forme matérielle de l'écrit suivent des règles bien définies dans la poésie traditionnelle. Le blanc (apparaissant à gauche et à droite du poème, aussi bien qu'entre les strophes) n'est considéré par les métriciens de la période classique que comme un simple artifice typographique, sans aucune signification particulière. Nous citons souvent « Les Djinns » (*Les Orientales*, 1829) de Victor Hugo comme première tentative (après les jeux de l'Antiquité et de la Renaissance) voulant établir un rapport entre l'aspect visuel et la thématique du poème. Les procédés qui font varier les caractères d'imprimerie (p. ex. l'alternance de l'italique et de la romaine) ou l'emploi particulier des signes de ponctuation (p. ex. l'abondance des points d'exclamation ou celle des tirets) sont également peu fréquents jusqu'à la fin du XIX^e^ siècle et ne mettent pas en cause la typographie traditionnelle.

* La présente étude est une version remaniée et complétée de l'étude parue originellement sous le titre : « Quelque chose va sortir du silence, de la ponctuation, du blanc » : étude du silence chez deux poètes contemporains, in Marcu, Ioana (éd.) *Agapes francophones 2017. Études de lettres francophones*, Université de l'Ouest de Timisoara, JATEPress, Szeged, 2018, p.279-288.

Nous pouvons citer l'alternance de l'italique et de la romaine dans *L'Après-midi d'un faune* de Mallarmé, les mots mis en italiques ou les nombreuses majuscules dans les poèmes de Nerval ou de Baudelaire. Tandis que l'emploi très fréquent des points d'exclamation et d'interrogation est « l'arme antimétrique » (Roubaud 1988 : 25) de Tristan Corbière (suivi dans ce domaine par Rimbaud ou Laforgue), dans les vers libres du XX^{e} siècle nous constatons la raréfaction ou la suppression des signes de ponctuation.

Il faut attendre l'apparition des nouvelles formes poétiques (le poème en prose, le vers libre, le verset) pour que l'inscription du poème sur la page soit réellement prise en charge. Le recours aux ressources multiples de la typographie est une caractéristique générale de la modernité poétique. Les choix typographiques des poètes (l'abondance, la raréfaction ou la suppression des signes de ponctuation, la variation des caractères d'imprimerie, la répartition des blancs sur la page) permettent de caractériser les pratiques individuelles des poètes, voire celles des périodes poétiques.

Les premiers poètes en prose utilisent encore l'interligne comme un signal poétique. En ce qui concerne l'emploi du blanc, citons les instructions de Aloysius Bertrand (1980 : 301) à M. le Metteur en pages : « *Règle générale*. – Blanchir comme si le texte était de la poésie. […] M. le Metteur en pages remarquera que *chaque pièce* est divisée en *quatre, cinq, six* et *sept alinéas* ou *couplets*. Il jettera de *larges blancs* entre ces couplets comme si c'étaient des strophes en vers. » Ces instructions mettent sur le même plan l'alinéa de la prose (ou du poème en prose), le couplet de la chanson et la strophe de la poésie traditionnelle. Le blanc typographique, l'interligne fonctionne ici comme un indice de la poéticité de ces textes. De même, les espaces laissés blancs autour des morceaux de prose relativement brefs permettent de les poser en objets spécifiques : des poèmes, en prose.

L'intérêt de Stéphane Mallarmé pour les questions typographiques remonte jusqu'aux années 1860. Lorsqu'il envoie ses poèmes à Catulle Mendès pour la publication du premier *Parnasse contemporain* (1866), il le prie de porter une attention particulière à leur mise en page. Il exige « de l'air entre les vers, de l'espace, afin qu'ils se détachent bien les uns des autres ». Il veut également « un grand blanc après chacun [des poèmes], un repos » pour éviter qu'ils ne forment une suite narrative (cité par Murat 2005 : 41). Cette mise en page doit assurer les conditions matérielles nécessaires à une prise de connaissance par l'œil.

La formule très célèbre du poème « Brise marine » (Mallarmé 1945 : 38) : « le vide papier que la blancheur défend » a donné lieu à de nombreux

commentaires. Selon Marianne Kesting (1972 : 34) « la blancheur du papier est chez Mallarmé un symbole du silence, du vide, qui suggère pour lui une horreur métaphysique ». Dans ses notes « Quant au Livre », Mallarmé (1945 : 370) développe ainsi ses rêveries métaphoriques : « l'homme poursuit noir sur blanc ». Le noir, c'est « l'encrier, cristal comme une conscience avec sa goutte ». Tandis que « le blanc du papier », au lieu de n'être que le support du texte, devient « significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer, que les vers » (ibid., 872)[145]. Se référant à la musique et à la peinture, Mallarmé parle à maintes reprises du blanc typographique en termes de « silence alentour » (1998 : 391).

Dans sa préface au poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, faite pour l'édition de la revue *Cosmopolis* (1897), Mallarmé accorde aux blancs la valeur d'une composante essentielle.

> Les « blancs » assument l'importance, frappent d'abord; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu'un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet: je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse. Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres (Mallarmé 1945 : 455).

D'un point de vue quantitatif, l'emploi des blancs ne met pas en cause la tradition typographique (un tiers d'imprimé pour deux tiers de blanc), la nouveauté révolutionnaire réside dans leur « dispersion », dans « l'espacement de la lecture » (Mallarmé 1945 : 455). Il n'est pas surprenant que les représentants de la littérature visuelle du XX^{e} siècle considèrent Mallarmé comme leur prédécesseur (Papp 1998 : 7).

« L'avantage, […] de cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux, semble d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement » (Mallarmé 1945 : 455), imposant un rythme au poème. Dans son livre consacré au *Vers libre*, Michel Murat (2008a : 181) fait certainement référence à cette idée mallarméenne lorsqu'il écrit que « par l'opposition du compact et du dispersé, du plein et du vide », le blanc peut créer des effets de rythme visuel « susceptibles d'être interprétés analogiquement comme des variations de vitesse, de densité ou d'intensité », il peut également produire « des effets de suspension et de relance » (ibid., 294).

[145] Cette dernière citation vient d'une notice de Mallarmé sur Edgar Poe.

Il est difficile d'extraire des passages de ce poème. Nous nous contentons de citer deux exemples où la disposition du blanc donne l'impression de mimétisme. La chute de la plume est mimée par une descente en diagonale des segments :

Choit
La plume
Rythmique suspens du sinistre
(Mallarmé 1945 : 473)

Cette page se termine par l'évocation du « gouffre ». Le haut de la page suivante est occupé par un très large blanc qui prépare l'apparition du mot RIEN, écrit en majuscules romaines non grasses, dont il est l'équivalent visuel (ibid., 474).

Mallarmé propose au lecteur « une vision simultanée de la Page » (ibid., 455), voire de la double page (dans l'édition de 1914). L'espace poétique devient alors un lieu de « mise en scène », de « subdivisions prismatiques de l'Idée » (ibid.), le poème une « constellation ».

Paul Valéry, probablement « le premier homme qui ait vu cet ouvrage extraordinaire » (Valéry 1957 : 623), y voit « la figure d'une pensée, pour la première fois placée dans notre espace… […] L'attente, le doute, la concentration étaient des choses visibles. Ma vue avait affaire à des silences qui auraient pris corps » (ibid., 624). Dans son commentaire, Valéry (ibid., 627) attire l'attention sur « l'efficace des distributions de blancs et de noir », « étudié [par Mallarmé] très soigneusement (même sur les affiches, sur les journaux) ».

L'appartenance mallarméenne de Valéry est très fortement marquée, surtout dans les années 1890. Tout au long de sa vie, il ne cesse de revenir à cette filiation, consacrant au maître, le plus souvent sur un ton fort élogieux, plusieurs essais (*Variété*) et de nombreuses notes (*Cahiers*).

La hantise de la page blanche, développée par Mallarmé dans plusieurs poèmes, ne manque pas d'apparaître chez Valéry non plus, mais avec quelques différences significatives.

La feuille blanche
La blancheur agit sur les mouches, les appelle, les affole, et si leurs menues pattes traçaient…
[…]
En vérité, toute feuille blanche nous déclare par le vide qu'il n'est rien de si beau que ce qui n'existe pas. Sur le miroir

> magique de sa blanche étendue, l'âme voit devant elle le lieu des miracles que l'on ferait naître avec des signes et des lignes.
> Cette présence d'absence surexcite et paralyse à la fois l'acte sans retour de la plume.
> Il y a dans toute beauté une interdiction de toucher. Il en émane je ne sais quoi de sacré qui suspend le geste, et fait l'homme sur le point d'agir se craindre soi-même.
> Mais enfin, la main se décide; et, comme le joueur risque une carte sur le tapis, ou un pion sur l'échiquier, on porte à la pureté donnée et à l'intégrité du possible, le coup, – le mot, le trait, – qui va rompre le charme. (Texte daté de 1944, cité intégralement par Pickering 2002 : 134.)

Valéry reprend l'idée que l'écriture, guettée constamment par la paralysie, altère la pureté de la page vide (« la feuille blanche »). Toute écriture ne peut que dénaturer, « souiller » ce point d'origine de pureté, « rompre le charme ». Valéry insiste sur le langage gestuel de l'acte d'écrire, sur le mouvement de la main qui écrit (« la main se décide »). La page n'est plus considérée comme un récipient passif, mais présentée en termes dynamiques. Elle est inépuisable comme contenant et peut assumer un rôle actif en appelant des éléments divers. L'angoisse mallarméenne devant la page blanche change quelque peu de nature chez Valéry. Pour Mallarmé, le poète crée avec l'obscurité, avec le noir de l'encre. C'est en quelque sorte le renversement de la Création divine. Chez Valéry cette dimension n'apparaît pas. Il y a plutôt l'idée que le beau dans son état parfait est ce qui n'existe pas encore. Cela implique une dynamique de l'écriture comme une sorte d'activité vitale. En fin de compte, « l'interdiction de toucher » est défiée par l'élan créatif. Le parcours d'angoisse valéryen est informé au départ du modèle mallarméen, mais ce modèle sera vite dépassé et sous-tendu par les formes de malaise existentiel propres au XX^{e} siècle. Il ne s'agit pas d'une angoisse qui ait des sources repérables, mais d'une anxiété d'être, associée au fait d'exister, une sorte d'inadéquation, sans objet.

Nous pourrions rapprocher ce texte valéryen (« La feuille blanche ») d'un poème en prose de Paul Claudel (1957 : 63), paru dans *Connaissance de l'Est*. « La Pluie », d'inspiration mallarméenne, se présente comme un poème en train de se faire, une création en acte. Le poète unit la pluie et l'encre : « Je fais aux tempêtes la libation de cette goutte d'encre ». « Les

mouches » du texte valéryen peuvent rappeler la « noire araignée » de « La Pluie ».

Pour Paul Claudel, l'écriture suppose le blanc et le noir, le vide et le plein. C'est en ces termes qu'il explique *Le Coup de dés* de Mallarmé : « C'est cette importance de la page, c'est cette idée du rapport nécessaire entre le contenu poétique et son contenant matériel, entre ce plein et ce vide, qui avait inspiré à Stéphane Mallarmé l'idée de sa dernière œuvre » (Claudel 1965 : 78).

Claudel revient à maintes reprises sur l'importance du blanc. « Tout poème, ensemble de paroles organisé, a besoin pour le supporter, d'un certain espace, d'un certain *blanc* autour de lui » (ibid., 1139). Dans un verset des « Muses », la première de ses *Cinq grandes Odes*, il n'hésite pas à déclarer que « le poëme n'est point fait de ces lettres que je plante comme des clous, mais du blanc qui reste sur le papier » (Claudel 1957 : 224). La formulation donnée dans *La philosophie du livre* est encore plus explicite.

> La page consiste essentiellement en un certain rapport du bloc imprimé ou *justification*, et du blanc, ou *marge*. […] Ce rapport entre la parole et le silence, entre l'écriture et le blanc, est la ressource particulière de la poésie, […]. Le *blanc* n'est pas en effet seulement pour le poème une nécessité matérielle imposée du dehors. Il est la condition même de son existence, de sa vie et de sa respiration. Le vers est une ligne qui s'arrête, non parce qu'elle est arrivée à une frontière matérielle et que l'espace lui manque, mais parce que son chiffre intérieur est accompli et que sa vertu est consommée (Claudel 1965 : 76-77).

Nous citons souvent la définition claudélienne du vers, donnée dans ses *Réflexions et propositions sur le vers français* (1925) : « une idée isolée par du blanc » (Claudel 1965 : 3). Suivant cette formule d'inspiration mallarméenne le vers est un découpage dans la langue, visualisé par le blanc. « L'idée » est un objet mental, une opération de pensée, et « la pensée bat comme la cervelle et le cœur » (id.). Entre chaque battement, tout comme dans la respiration, intervient le silence, le vide que traduit le blanc sur le papier. Les segments ainsi délimités sont donc une unité à la fois « respiratoire », « musicale », « intelligible » et « psychologique » (Murat 2008 : 24).

En commentant sa propre technique de couper ses versets à des endroits inattendus, Claudel (1965 : 6) insiste sur le rôle du lecteur qui est

« obligé de passer de la position passive à la position active, de suppléer [lui]-même le mot qui manque. Voilà le lecteur à qui on met sur les bras ce corps mutilé et tressautant et qui est obligé d'en prendre charge jusqu'à ce qu'il ait trouvé le moyen de recoller cet Osiris typographique ». Le blanc a donc chez Claudel pour fonction principale de renvoyer l'interprétation au lecteur dont il attend, comme le montre la référence mythologique à Osiris, une participation très dynamique.

Les blancs qui apparaissent à gauche et à droite du poème (les blancs marginaux) et entre les strophes (l'interligne) font partie des procédés typiques de la poésie traditionnelle. Depuis l'apparition du vers libre à la fin du XIX^{e} siècle, la présence du blanc final est devenue « un critère définitoire de la poésie » (Murat 2008 : 176), elle a une valeur d'indication générique. Le blanc intralinéaire (inséré au sein même d'une ligne entre les mots), bien que remontant à la Bible hébraïque (Benoteau-Alexandre 2011), n'apparaît dans la poésie française qu'au XX^{e} siècle (chez Claudel et Milosz). Le blanc intralexical (à l'intérieur d'un mot) est également une innovation de la modernité poétique.

Lorsque le blanc s'ajoute au blanc, ils peuvent former « des plages plus ou moins vastes, à la géométrie variable » (Murat 2008 : 204), voire de véritables dessins. Les poèmes « espacés » par des décalages horizontaux et des décrochages verticaux de Pierre Reverdy, les calligrammes d'Apollinaire ou les poèmes visuels des futuristes, cubistes et spatialistes sont autant d'expériences attribuant aux blancs des propriétés spécifiques. Bien qu'il soit considéré comme une caractéristique de la poésie, le blanc acquiert un rôle de plus en plus important dans la prose contemporaine aussi (Michel Butor, Marguerite Duras), contribuant au brouillage des genres.

L'appropriation de l'espace de la page se produit à travers le silence des blancs. De nombreux critiques parlent de « silence créateur » qui suggère « la véritable richesse du texte, sa dimension profonde, ce qui est indicible » *(*De la Motte 2004 : 171). Par leur puissance évocatrice, les blancs tentent d'articuler ce qui ne peut l'être. Ils sont souvent interprétés comme la figure du non-dit. Ils « créent des zones de silence, comme si le poète ne disait pas tout » (Sandras 1995 : 40). Cette sémantisation du blanc est légitimée et illustrée dans les travaux esthétiques et métaphysiques de Mallarmé, reprise ensuite par Claudel ou Valéry, entre beaucoup d'autres.

Dans les études linguistiques françaises des vingt dernières années, nous parlons même de « ponctuation blanche » où le blanc, « toujours en complémentarité de la ponctuation noire », « a un rôle syntaxique, énonciatif et rythmique » (Favriaud 2004 : 23). Pour Gérard Dessons

(2014) « le blanc est une ponctuation de page ». Il entend par là qu'« en portant la ponctuation du plan de la phrase au plan de la page, le blanc est passé d'une fonction de délimitation des unités de mots à une fonction d'organisation du discours ». Étant donné que le silence est « une condition essentielle de la parole », [le blanc] est, comme silence, une composante prosodique et syntaxique du discours ».

De nombreux poètes français contemporains (dont André du Bouchet et Jacques Roubaud, mais aussi Jacques Dupin ou Anne-Marie Albiach, entre autres) pratiquent une écriture du silence, une écriture de la discontinuité où les blancs ont une fonction structurelle et structurante. Leurs œuvres entretiennent des affinités plus ou moins évidentes avec l'acte initiateur du *Coup de dés* de Mallarmé.

André du Bouchet fait partie des poètes contemporains qui reprennent « le projet mallarméen d'une écriture blanche, tacite, obscure » (de la Motte 2004 : 7). Fondateur – avec Yves Bonnefoy, Jacques Dupin et Michel Leiris – de la revue *L'Éphémère*, critique d'art et traducteur, il a publié une trentaine de recueils poétiques. Le silence, la disparition, la déchirure et la discontinuité y apparaissent non seulement au niveau thématique, mais se matérialisent par les procédés de découpe et de ponctuation, tout comme par la mise en page.

> parole de ce qui emporte, sans que sur le papier ses
> alignements fassent chemin… Et, sitôt à jour,
> prononçant – sur un silence, la disparition de qui parle
> (Du Bouchet 1998 : 65)

Dans son étude importante présentant au public le poète peu connu à l'époque, Jean-Pierre Richard parle de « sécheresse » et de « nudité têtue » commandant « le paysage rêvé d'André du Bouchet » (1964 : 233). Richard s'intéresse avant tout à la dimension philosophique du thème de l'espace et ne traite de ses manifestations formelles qu'en passant. Pourtant la page chez Du Bouchet n'est pas simplement un support matériel pour l'écriture, mais offre un espace spécifique à contempler. L'espace du dehors est le plus souvent vide et angoissant dans ses recueils, tout comme l'espace de la page imprimée. Ses poèmes sont « aérés, dispersés, séparés » sur la page (*Dans la chaleur vacante*, Du Bouchet 1991 : 52). « La partie blanche et la partie bruyante » (ibid., 82) s'y opposent comme le silence et la parole. Cette écriture méditative et silencieuse procède par suspens et reprises. Tout en reproduisant les pauses dans la voix, elle matérialise le vide autour des phrases incomplètes dont le commencement ou la fin

semblent être perdus dans une marée de blanc. Comme le dit Henri Maldiney (2011), « ce qui fait l'allure d'un poème de Du Bouchet, c'est ce rythme très particulier qui est fondé sur les blancs et sur la traversée des blancs ». En effet, de ses premiers recueils jusqu'aux derniers, les blancs dominent, prenant souvent une importance visuelle démesurée.

Il arrive souvent qu'un seul vers, verset, paragraphe occupe toute une page, concentrée en haut ou en bas. Le blanc envahit alors la page remettant en question « l'utilitarisme dominant par un gâchis de papier, une revendication de la poésie comme luxe ! » (Anis 1988 : 206).

> Mon récit sera la branche noire qui fait un coude dans le ciel.
> (Du Bouchet 1991 : 62)

Cette phrase placée tout en haut d'une page n'est suivie que du blanc qui est donc quantitativement le composant le plus important du poème. Le bref paragraphe suivant est situé tout en bas d'une page.

> L'absence qui me tient lieu de souffle recommence à tomber
> sur les papiers comme de la neige. La nuit apparaît. J'écris
> aussi loin que possible de moi. (ibid., 38)

Tout comme chez Mallarmé, chez Du Bouchet aussi nous pouvons avoir l'impression que le sens des mots coïncide avec leur disposition. Le premier poème du recueil *Où le soleil* (ibid., 121) par exemple qui évoque le coucher du soleil est placé – d'une manière mimétique – tout en bas d'une page vide (« une grande page blanche palpitante dans la lumière dévastée » (ibid., 70).

> Où le soleil
> – le disque froid de la terre, le disque noir et
> piétiné, où le soleil a disparu – jusqu'à l'air, plus
> haut, que nous n'habiterons pas. (ibid., 121)

Une autre disposition fréquente dans les recueils de Du Bouchet est « le poème versifié », « écrit en colonnes de courts vers » (Bourassa 1993 : 292-293).

> S'il n'y avait pas la force
> de la poussière
> qui coupe jambes et bras
>
> mais seul le blanc

qui verse

je tiendrais le ciel

profonde ornière
avec laquelle nous tournons

et qui donne contre l'air. (Du Bouchet 1991 : 171)

Les vers courts (de quelques syllabes) y sont alignés à la marge gauche et ils sont séparés par des interlignes larges. Ces blancs horizontaux correspondent chaque fois à une ligne vide. De cette manière, entre les vers s'installe une longue pause, un silence, suivi d'une reprise. Le lecteur doit attendre avant de lire les mots suivants, il est invité à faire plus attention à leur sens et à leur sonorité. Donnons un autre exemple :

Je sors
dans la chambre

comme si j'étais dehors

parmi des meubles
immobiles

dans la chaleur qui tremble

toute seule

hors de son feu

il n'y a toujours
rien

le vent.
(ibid., 64)

Grâce aux blancs horizontaux et verticaux, ces poèmes courts, mais suffisamment aérés peuvent occuper la page dans toute sa dimension. (La majuscule initiale n'est gardée qu'au début des poèmes.) Il est intéressant de signaler l'adynaton des deux premiers vers de notre deuxième exemple : « sortir dans la chambre ». Cette figure de la contradiction – tout comme l'expression « entrer dehors » (« moi : parole au plus vite pour aller. entrer dehors », 1998 : 149[146]) – montre que pour le poète le dedans et le dehors de la maison sont identiques et que les limites entre l'espace fermé et l'espace ouvert disparaissent.

Donnons quelques exemples pour montrer le pouvoir de suggestion que les blancs possèdent chez Du Bouchet[147].

La dernière phrase du poème intitulé « Nivellement » du recueil *Dans la chaleur vacante* est centrée au milieu de la page : « Je reste longuement au milieu du jour » (1991 : 102).

Dans un autre poème du même recueil le haut de la page, occupé par un très large blanc, prépare l'apparition du mot « Rien », décalé à la marge droite. Il en est en quelque sorte l'équivalent, puisqu'il renvoie au néant. Mais le mot « Rien » n'est pas rien, c'est une tache noire qui se détache sur le fond blanc.

Rien,
aujourd'hui, n'est foulé. Je ne subsiste pas
dans l'air nu.

Sur cette route qui grandit.
(ibid., 46)

Dans l'exemple suivant la différence d'alignement entre les syntagmes produit visuellement un effet de séparation. Cette mise en page particulière a pour fonction de guider la lecture. Elle invite à parcourir le texte en tous sens. Il s'agit de conditions de lecture très exigeantes, empêchant le lecteur de retomber dans son attitude de consommateur passif.

La montagne,
la terre bue par le jour, sans
que le mur bouge.
[…]

[146] Cette citation illustre également le refus des conventions typographiques : le point n'est pas suivi de majuscule initiale.
[147] Il est difficile de reproduire la mise en page originale de ces poèmes sans trahison.

Les nuées volant bas, au ras de la route,
illuminant le papier.

Je ne parle pas avant ce ciel,
la déchirure,
comme
une maison rendue au souffle. (ibid., 12)

D'un point de vue syntaxique, le mot « la déchirure » est ambigu, il peut être interprété comme une apposition (« ce ciel ») ou bien comme le sujet nominal de la comparaison qui suit (« comme une maison rendue au souffle »). Il est décalé, commençant après le centre de la page. L'appui à l'extrémité droite du mot « comme » permet de dégager un blanc central, « une déchirure ».

Je regarde l'air animé comme si, avant l'horizon lisse, j'étais embarrassé de cette étendue que j'embrasse. Sur le sol à nouveau retourné, où le jour en suspens s'abreuve à notre pas,
fixe, dans sa blanche indécision.
(ibid., 97)

Dans ce paragraphe, tiré d'un long texte intitulé « Sur le pas » (95-101), les blancs introduits à la fin d'une ligne et au début de la suivante créent une suspension particulière de la lecture, en modifiant le rythme. En séparant les éléments phrastiques, ils rompent la continuité du texte prosaïque sans que l'on puisse parler de vers. D'habitude, « c'est en fonction de la répartition des blancs dans l'espace graphique que l'on distingue d'emblée le bloc monolithique de la prose, de la page aérée de la poésie » (Ponge 2007 : 8).

Lorsque dans le recueil intitulé *annotations sur l'espace non datées, carnet 3* (2000) le poète parle « d'interstice élargi », il le fait suivre par un interligne bien plus large que les blancs interlinéaires précédents, renforçant par ce moyen l'effet de sens du syntagme. Le titre du livre est écrit avec minuscule, tout comme celui du recueil *l'ajour*.

entré dans la langue, tu te découvres d'un mot à l'autre
toi-même interstice élargi (2000 : 12)

Les poèmes de Du Bouchet écrits en « segments de phrases qui sont tantôt cadrés à gauche, à droite ou justifiés » (Bourassa 1993 : 293) peuvent être considérés comme des « poèmes en prose "ajourée" » (ibid., 278),

c'est-à-dire aérée de blanc. Pour désigner un groupe de vers ou de phrases rapprochés typographiquement, Lucie Bourassa reprend le mot « îlot » à Pierre Chappuis qui convient bien à « ces morceaux de langage inégalement répartis dans une marée de blanc » (ibid.). « Ces îlots » – explique Bourassa – « impliquent un rythme différent de celui de la prose, et s'inscrivent alors davantage dans la perception d'un rythme proche de celui du vers libre » (ibid.). Pour nous aussi, ce type de poèmes fait partie de la poésie vers-libriste même si les blancs intralinéaires mettent en danger la perception de l'unité de la ligne, l'élément fondamental du vers libre qui permet de le différencier de la prose.

Dans son « essai sur quelques états récents du vers français », Jacques Roubaud définit la poésie de Du Bouchet comme l'une des variétés des « atteintes à l'identité typographique » (1988 : 167) qui « s'orient[e] réellement vers le dépassement de la contradiction traditionnelle » (ibid., 169) entre poésie en prose et poésie versifiée.

Les recueils de Jacques Roubaud se situent également à l'intersection de la poésie et de la prose. Roubaud est l'un des poètes français contemporains les plus importants, membre de l'Oulipo (comme Raymond Queneau, Georges Perec, Italo Calvino et d'autres).

Au début de son cycle de roman autobiographique, intitulé *Le grand incendie de Londres* (1989 : 108), Roubaud parle « d'une double tradition, de silence et de deuil, où les morts […] n'apparaissent pourtant que dans les creux d'un mutisme, conservant une existence violente de trous noirs contournés par les paroles ». Il espère néanmoins établir un dialogue avec ses morts, tout comme avec ses lecteurs.

> Un poème se place toujours dans les conditions d'un dialogue virtuel
>
> L'hypothèse d'une rencontre l'hypothèse d'une réponse l'hypothèse de quelqu'un
>
> Même dans la page : la réponse supposée par la ligne, les déplacements, les formats
>
> Quelque chose va sortir du silence, de la ponctuation, du blanc remonter jusqu'à moi (*Quelque chose noir*, « Dialogue », 1986 : 124)

L’emploi très particulier des signes de ponctuation (l’absence fréquente de points finals ou au contraire la surabondance des virgules, des parenthèses, la présence des points à l’intérieur de la phrase), ainsi que la mise en page aérée par des blancs sont des marques distinctives de sa poésie.

Roubaud « aménage sans cesse l’espace de la page, en recourant au blanc de manière quasi-picturale » (Montémont 2004 : 53). Lorsque le blanc s’ajoute au blanc, ils peuvent former de véritables dessins. Loin d’être un simple vide, le blanc a chez le poète une réalité physique s’opposant au noir :

> « mon premier axiome blanc contre noir » (∈, 1967 : 36).

Dans son premier recueil (d’où l’exemple précédent est tiré), Roubaud (ibid., 83) n’hésite pas à dessiner sur la page, à l’aide des blancs, des figures géométriques (un dodécagone par exemple). Au début du livre, l’auteur donne la définition des signes ou symboles utilisés à commencer par le titre du recueil qui est un signe mathématique « figurant dans la relation d’appartenance » « en théorie des ensembles » (ibid., 11). Les innovations typographiques de Roubaud « sont en mesure de construire un nouveau type de rapport à l’espace, mathématisé ou non » (Montémont 2004 : 68). Ce rapport est présenté à la fois thématiquement et visuellement.

La disposition typographique du texte « nothing », formé de quatorze lignes (4-4-3-3), ne manque pas d’évoquer la structure du sonnet. Chaque ligne est composée d’une seule lettre ou d’un astérisque. (Les « quatrains » et les « tercets » sont séparés par des interlignes.)

n
o
*
*

t
h
*
*

i
n
*

*
g
*
(ibid., 49)

Les blancs horizontaux et verticaux y sont écrasants, le poème n'occupe qu'une très petite surface de la page, imitant par là la signification du mot anglais : rien.

L'espacement interne (le blanc typographique sépare des unités sur une même ligne), dont nous pouvons découvrir quelques exemples dans les recueils de Du Bouchet aussi, devient un outil typographique fréquemment utilisé par Roubaud. Il peut jouer un rôle « métrique » : au lieu du passage à la ligne comme dans la poésie traditionnelle, c'est le blanc qui permet d'identifier les vers.

> je ne risque pas de silences je n'oppose que des paroles
> plates comme des vitres que les pluies rincent et j'ai du
> goût pour le soir j'ai de l'indulgence pour l'aube il n'y a
> rien jamais à lire dans ma main (ibid., 18)

C'est le deuxième paragraphe d'un sonnet en prose, se composant de quatre paragraphes qui correspondent aux quatre strophes du modèle standard. Les deux premiers paragraphes sont de dimensions plus importantes que les deux derniers (évoquant, par analogie, les deux quatrains et les deux tercets). Il paraît que dans la poésie contemporaine le seul critère de la typographie assure l'identification des sonnets (en prose). Dans l'exemple suivant le blanc central de la dernière ligne coupe la phrase en deux, en mimant le contenu (la séparation).

> en un mois d'ardoise et de cendre
> tout était dit
> l'un de nous mort et les vents dessaisis (1986 : 62)

Les blancs qui séparent des syntagmes ou groupes de mots sur des lignes peu ou non ponctuées peuvent éventuellement remplir la fonction de signes de ponctuation (celle d'une virgule ou d'un point). Le recueil « Quelque chose noir » (ibid., 11) débute par le paragraphe suivant :

> Je me trouvai devant ce silence inarticulé un peu comme
> le bois certains en de semblables moments ont pensé

déchiffrer l'esprit dans quelque rémanence cela fut pour eux
une consolation ou du redoublement de l'horreur pas moi.

Bien que nous puissions y identifier – d'un point de vue syntaxique – plusieurs phrases, le paragraphe n'est articulé que par les blancs intralinéaires (le seul signe de ponctuation est le point final). En fragmentant le texte, les blancs mettent en relief les mots isolés et contribuent fortement à marquer ce paragraphe de prose comme poétique.

Chez Roubaud, les blancs peuvent intervenir non seulement à l'intérieur d'une ligne, mais même « à l'intérieur d'un mot ou d'un syntagme, dont ils dispersent l'unité » (Montémont 2004 : 75). Roubaud n'hésite pas à décomposer les mots en leurs constituants phoniques ou graphiques.

les draps
bleus
comme l'
œil

de l'eau
blanche
où le d
oigt

pénètre
que t
u mouilles
d'u

ne é
cume
tu le s
ais

tu

dors
(*Dors*, 1981 : 43-44)

L'écriture et la diction ne coïncident pas dans l'exemple suivant non plus :

dors

tu dormi

ras

tu

essayes tu

dor

s
(ibid., 91)

Le verbe « dors » de la fin, séparé du pronom personnel « tu », renvoie à l'impératif du début du poème, suivi par la forme verbale au futur : « dormiras », coupée en deux. Il est plus intéressant pour notre propos que la consonne « s » occupe seule la dernière ligne. Imprononçable, elle a « une fonction spécifique, qui dépasse le simple procédé typographique : elle intègre le passage au silence, à l'inconscience, dans le dire du poème lui-même, à la manière d'un silence en musique, et comme si la lettre « s » renvoyait au mot silence dont elle est l'initiale » (Eastman 1999 : 31).

Pour terminer, nous présentons un texte de Roubaud existant en trois versions : en prose, en poème en prose et en vers libre. La reprise et la réécriture des textes (ceux des autres ou les siens) sont très fréquentes chez le poète. Cristophe Pradeau (2002 : 208) va jusqu'à dire que « lire Roubaud [c'est] faire l'expérience du sentiment du déjà-lu ». Lorsque l'autocitation s'accompagne d'un changement formel, elle est éclairante pour la relation complexe qui lie prose et vers.

Les versions en poème en prose et en vers libre se trouvent dans le recueil poétique le plus célèbre de Roubaud (*Quelque chose noir*, 1986) qui commémore la mort prématurée de sa femme, la photographe Alix Cléo Blanchette. La mort d'Alix est suivie d'un mutisme de trente mois, pendant lequel Roubaud refuse d'écrire des poèmes. Il n'arrive même pas à « ouvrir un seul livre contenant de la poésie », ne lisant et ne composant que de « la prose inoffensive » (1986 : 33).

Devant ta mort je suis resté entièrement silencieux.

Je n'ai pas pu parler pendant presque trente mois.

Je ne pouvais plus parler selon ma manière de dire qui est la poésie. (131)

C'est par la rédaction du roman *Le grand incendie de Londres* et celle du recueil *Quelque chose noir* – « commencé au printemps [1985] presque en même temps » (1989 : 227) – qu'il réussit à sortir du silence.

Les textes de *Quelque chose noir* sont difficiles à classer (proses, proses poétiques, poèmes en prose, vers libres). Il est significatif qu'ils soient qualifiés de poèmes par Roubaud (1986 : 85) : « ces phrases de neuf que je nomme poèmes ». Le poète y joue sur la polysémie du mot « neuf » : nouveau, mais qui désigne le chiffre aussi, en plus, il rime avec « veuf ». Le recueil se compose de 82 poèmes (9 sections de 9 poèmes de 9 vers ou paragraphes, complétées par un poème final).

Les deux premiers paragraphes du poème « Dès que je me lève » (1986 : 27) reproduisent le paragraphe 6 du roman (1989 : 25). Le poète y décrit, de manière très minutieuse, la préparation de son café du matin. Il enregistre tous les gestes qu'il continue à faire machinalement, bien que privés de sens depuis la mort de sa femme.

Dès que je me lève, je prends mon bol sur la table de la cuisine. Je l'ai déposé là la veille au soir, pour ne pas avoir trop à remuer dans la cuisine, pour minimiser le bruit de mes déplacements, c'est quelque chose que je continue à faire, jour après jour, moins par habitude que par refus de la mort d'une habitude, et bien que cela (être silencieux, ne pas risquer de réveiller) n'ait plus désormais la moindre importance, pas plus que de mettre le bol à ma place à cette table ; à ce qui était ma table. (1989 : 25)

La version du roman présente les traits habituels du bloc de prose : compacité, fluidité et une ponctuation typique du récit non poétique. Le texte est justifié, il occupe la totalité de l'espace entre les marges.

Dans son recueil *Quelque chose noir* cette description est découpée en paragraphes de dimensions variables (de 1-8 lignes), séparés par des interlignes, rappelant la présentation des poèmes en prose.

> Dès que je me lève (quatre heures et demie, cinq heures), je prends mon bol sur la table de la cuisine. Je l'ai posé là la veille, pour ne pas trop bouger dans la cuisine, pour minimiser le bruit de mes déplacements.
>
> Je continue de le faire, jour après jour, moins par habitude, que par refus de la mort d'une habitude. Être silencieux n'a plus la moindre importance. (1986 : 27)

La suite du poème ne reproduit qu'en partie le texte prosaïque. Il décrit, mais avec moins de détails que le roman, comment le café instantané se délite dans le bol.

> A la surface du liquide, des archipels de poudre brune deviennent des îles noires bordées d'une boue crémeuse qui sombrent lentement, horribles. (ibid., 28)

La troisième version du même texte apparaît dans le recueil sous le titre « Le matin », avec cette fois une présentation en vers libre. Il n'y reste plus que des fragments de la description originale.

> Dans mon bol des archipels de boue noire qui fondent
>
> Je bois tiède (ibid., 35)

Cet exemple illustre d'une part comment Roubaud fait du « déjà-écrit » – au prix de suppressions et de transformations – « quelque chose de radicalement neuf » (Pradeau 2002 : 208). D'autre part il montre le rôle primordial de la mise en page dans la perception générique. En effet, la différence entre les trois versions tient essentiellement à la présentation qui « Laisserait voir : les blancs entre les morceaux » / Se tairait le plus possible » (Roubaud 1986 : 70).

Tout au long de ce chapitre, nous avons essayé de montrer l'importance de la thématique du blanc dans des œuvres qui comptent parmi les plus représentatives de la modernité poétique. Les choix typographiques des poètes sont des prises de position, pourvus d'enjeux symboliques qui demandent à être explicitées. Il est nécessaire de les considérer dans leur rapport à la fois avec le vers et avec la syntaxe. Du blanc, conçu comme un manque, un vide, au blanc, possédant une valeur pleine et signifiante, les formulations sont diverses.

Chez Du Bouchet, les espaces vacants, les blancs de la page apparaissent comme des « déchirures », des brisures du texte. Son attrait pour l'hermétisme et son aspiration au silence vont de pair avec une écriture fragmentée, discontinue. Pour Roubaud, la présence du blanc n'est jamais négative, son existence « n'est pas vacuité mais refuge » (Montémont 2004 : 77). Son traitement de l'espace ne s'inscrit pas dans la tentation du vide. Les deux poètes ont en commun la volonté de régler la vitesse et le rythme de la lecture par la mise en page de leurs poèmes. Il s'agit de conditions de lecture très exigeantes. Le lecteur est invité à parcourir le texte en tous sens, « acceptant de lire les blancs, de remplir les silences » (de la Motte 2004 : 4).

IV. TROISIEME PARTIE

1. Les traductions poétiques et le renouvellement formel en France

Il est habituel de se référer, lors de l'étude des nouvelles formes poétiques françaises (poème en prose, vers libre, verset) à « l'influence libératrice des traductions » (Bernard [1959] 1994 : 398). Dans ce qui suit, nous nous interrogeons sur les diverses manifestations et sur l'importance de cette influence. Dans un premier temps, nous nous intéresserons aux pseudo-traductions sous forme de laquelle se présentent les premiers poèmes en prose. Ensuite, nous évoquerons brièvement les traductions françaises de Shakespeare servant de modèle à la versification assouplie du drame romantique (Hugo, Musset). En ce qui concerne les influences éventuelles qui ont abouti au vers libre, les traductions françaises de Walt Whitman sont souvent citées. Les premiers traducteurs (Jules Laforgue, Francis Viélé-Griffin) sont en même temps parmi les premiers vers-libristes. Pour finir, nous nous efforcerons de montrer dans quelle mesure le verset moderne s'inspire (à travers les traductions) de son modèle biblique. Lors des analyses, une place importante sera accordée aux éléments métriques et linguistiques des textes originaux et de leurs traductions.

La pratique littéraire de la pseudotraduction (traduction supposée ou fictive) présentant un texte original comme une vraie traduction était un phénomène de mode au XVIII^{e} et au XIX^{e} siècles. Outre les « raisons d'ordre psychologique », « socio-économique » et « idéologique », elle peut s'expliquer par des « finalités d'ordre esthétique (importer et/ou proposer de nouvelles formes ou thématiques littéraires » (Lombez 2005 : 109). Nous n'avons qu'à citer le succès des poèmes d'Ossian « révélés » par Macpherson (traduits en français par Turgot, Suard, Le Tourneur), les chansons « madécasses » d'Évariste Parny, les chansons « indiennes » dans *Atala* de Chateaubriand, les poèmes « illyriens » de Mérimée (*La Guzla*), entre beaucoup d'autres.

Les traductions fictives, tout comme les véritables traductions (de la poésie anglaise, allemande, russe, espagnole, etc.) jouissant également d'une grande popularité, contribuent incontestablement à l'acceptation d'une poésie en prose. La traduction des *Idylles* de Gessner, inspirant Rousseau, sert de modèle pour une prose lyrique et musicale.

Sans avoir une autonomie formelle, la prose prophétique de Félicité de Lamennais préfigure le poème en prose (Labouret 2007 : 23). Son ouvrage célèbre, *Paroles d'un croyant* (1834), est également parmi les

sources du verset moderne. Les premiers poètes en prose sont les « petits romantiques » ou les « romantiques mineurs » (Xavier Forneret, Maurice de Guérin, Alphonse Rabbe et Aloysius Bertrand). Il ne fait pas de doute que les traductions des œuvres d'Edgar Poe ont joué un rôle important dans la formation de l'esthétique de Charles Baudelaire. Son activité de traducteur lui a permis de s'approprier des positions de Poe concernant « l'hérésie de la longueur » (ibid., 351), « l'unité dans l'impression, de la *totalité* de l'effet », « l'hérésie de l'enseignement » (ibid., 352). Brièveté, unité, gratuité : ce sont justement les critères du poème en prose établis par Bernard (1994 : 763).

La traduction poétique (fictive ou réelle) favorise non seulement la reconnaissance d'une poésie en prose, mais aussi l'émergence d'une nouvelle conception de la versification française. La comparaison avec d'autres systèmes poétiques européens, de nature accentuelle, a largement contribué à la remise en question de la conception purement syllabique. Les règles strictes de la versification française, établies pour la plupart au XVII^{e} siècle, l'une après l'autre, sont critiquées et modifiées. L'objectif principal de cette transformation progressive est de rendre la langue poétique plus libre, plus naturelle. La réflexion sur l'accent et le refus de l'artificiel déclenchent, dès la première moitié du XIX^{e} siècle, l'affaiblissement du statut de la césure. Les poètes et dramaturges romantiques (Hugo, Musset, Vigny), ont souvent recours à des alexandrins qui se scandent facilement en trois mesures égales (trimètre, appelé aussi « vers romantique »). De même, des effets de décalage peuvent être créés par l'enjambement en fin de vers, donnant naissance à un rythme complexe.

Les textes fondateurs du drame romantique (Stendhal : *Racine et Shakespeare*, Hugo : la préface de *Cromwell*) témoignent de l'influence nette du théâtre de Shakespeare. Selon José Lambert « la réception shakespearienne, en traduction ou autrement, semble avoir fonctionné [...] comme un facteur de libération à tout niveau » (1993 : 38). La versification des pièces de Shakespeare ou de Milton, « [un] mélange de vers « blancs », de vers rimés et de prose » (Lawder 1993 : 75), diffère de celle du théâtre classique français, lié par maintes prescriptions et dominé par l'alexandrin bien césuré. Pour rendre cette plus grande liberté, les traducteurs français adoptent une forme prosodique qui s'écarte de l'usage traditionnel. Le drame romantique joue un rôle important dans l'assouplissement des règles métriques : les changements formels, expérimentés d'abord au théâtre, ne tardent pas à apparaître en poésie. Au bout de tout un siècle d'évolution, l'ancien système strictement codifié sera abandonné au profit d'un autre, libre par principe de toute contrainte.

L'histoire littéraire est loin d'être unanime dans la question de l'origine du vers-librisme et de ses sources possibles. Les premiers théoriciens mettent l'accent sur la liberté individuelle dans la création et donnent souvent des raisons phonétiques aux changements formels. Nous devons mentionner l'influence de la langue orale que beaucoup de poètes – du romantisme aux symbolisme et décadence, et jusqu'à nos jours – se soucient d'imiter. Cette tendance est liée, entre autres, à l'intérêt grandissant pour la chanson populaire, très en vogue au XIX^{e} siècle. La chanson populaire n'est pas seulement une source d'inspiration, mais sert également de modèle à l'assouplissement de la versification traditionnelle. Il est habituel de mentionner encore l'influence des *Illuminations* de Rimbaud et celle des *Feuilles d'herbes* de Whithman, par l'intermédiaire des traductions françaises. Il n'est pas sans intérêt de mentionner le fait, remarqué par les contemporains, que les premiers vers-libristes sont souvent d'origine étrangère : « ce sont des Belges, des Suisses, des Grecs, des Anglais et des Américains qui veulent rénover le vers français » (Huret 1891 : 259). La connaissance des langues et des cultures étrangères favorise une prise de distance par rapport aux normes de la versification traditionnelle (Murat 2008 : 68).

C'est dans *La Vogue* (une petite revue, dont Gustave Kahn prend la direction à partir du mois de mai 1886) que paraissent les premiers vers libres, ainsi que plusieurs essais théoriques, s'efforçant de rendre légitime ce nouveau type de poème. C'est également dans *La Vogue* que les traductions des poèmes de Whitman (par Laforgue et Viélé-Griffin) sont publiées.

Lorsqu'on parle de l'influence de Walt Whitman (1819-1892), par l'intermédiaire des traductions françaises, nous devrions considérer deux choses en même temps : l'influence de Whitman exercée sur Laforgue dans sa qualité de traducteur, et l'influence de ses traductions sur l'évolution de la technique poétique de ses contemporains.

Il est à noter que ces influences sont loin d'être généralement reconnues. D'un côté, Remy de Gourmont soutient dans ses *Promenades littéraires*, bien que sans s'y attarder, que le vers libre, nous le devons « surtout à Walt Whitman dont on commençait alors à goûter la licence majestueuse » (1896 : 245). J. C. Ireson, qui passe brièvement en revue les sources éventuelles du vers libre moderne, est d'un autre avis : « Quant aux passages traduits de l'anglais de Whitman que Laforgue fait paraître dans *La Vogue*, ces essais n'entrent pas en ligne de compte » (1962 : 86).

Les poèmes de Whitman se composent de lignes souvent très longues qui s'apparentent plutôt aux versets bibliques qu'aux premiers vers

libres français. Dujardin tient à préciser que « le vers […] des *Feuilles d'herbe* n'est pas le vers libre, mais le verset », mais il ajoute « que le vers libre et le verset sont de la même famille, et qu'on pouvait considérer le verset comme un vers libre élargi, le plus souvent composé lui-même de plusieurs vers libres étroitement associés » (1936 : 156).

Les poèmes traduits par Laforgue sont les suivants : huit textes des *Dédicaces* (*La Vogue*, 28 juin-5 juillet 1886), *Ô Étoile de France 1870-71* (5-12 juillet), *Une femme m'attend* (2-9 août). Ayant obtenu l'approbation de Whitman lui-même, il avait l'intention de donner la traduction intégrale du recueil (la première édition). Mais sa maladie et sa mort (l'année suivante) l'ont empêché de mettre à exécution ce projet qui ne sera réalisé qu'au début du XX^{e} siècle (par Léon Bazalgette). Les traductions de Laforgue (avec les poèmes d'origine en anglais) ont été reproduites dans le deuxième tome de ses *Oeuvres complètes* (1995 : 341-357). Elles ont été déjà réunies, avec celles de Viélé-Griffin, entre autres, dans l'édition de la *Nouvelle Revue Française* en 1918, intitulée *Poèmes. Feuilles d'herbe* de Walt Whitman. C'est en novembre 1888 que Viélé-Griffin a donné dans *La Revue indépendante* la traduction de deux pièces, tirées de la section *De midi à la nuit étoilée* (*From Noon to Starry Night*) : *Visages* (*Faces*) et *A une locomotive en hiver* (*To a Locomotive in Winter*), ainsi que *Le monde* (*The World below the Brine*).

Le premier compte rendu des oeuvres de Whitman en France a été publié en 1872 dans la *Revue des Deux Mondes* sous le titre : « Un poète américain : Walt Vhitman ». Valéry Larbaud, dans sa postface à l'édition de la *Nouvelle Revue Française* (Whitman 1918 : 230), mentionne encore de la même année l'article d'Émile Blémont, paru dans *La renaissance artistique et littéraire*, dont il était le rédacteur en chef. Des années plus tard, son auteur, portant le pseudonyme Thérèse Bentzon, revient dans la même revue à l'analyse des *Feuilles d'herbes*. Sa critique, condamnant le refus des règles et les traditions, paraît à un moment crucial du point de vue de l'histoire du vers libre français, en mai-juin 1886. La réception de Whitman en France est présentée plus en détail par Grojnowski (1984) ou Erkkila (1980). Les premières études contiennent des extraits de poèmes traduits en prose (selon l'usage assez général) ou bien disposés comme des vers libres, méthode également présente, bien que moins fréquente à l'époque. Des poèmes réguliers d'Elizabeth Barrett Browning et Dante Gabriel Rossetti sont rendus déjà en 1872 sous cette forme. Christine Lombez (2008 : 99) date « l'existence de traductions de la poésie étrangère réalisées en vers libre » de la fin des années 1820, voire du XVIII^{e} siècle pour les pseudotraductions. Il n'empêche que la grande majorité des traducteurs préfèrent convertir tout au long du XIX^{e} siècle « les vers

étrangers en vers français *canoniques*, majoritairement des alexandrins ou des octo/décasyllabes » (Lombez 2008 : 100).

C'est Laforgue qui adopte le premier la disposition en vers libres pour présenter les poèmes de Whitman. « [Cette forme] est précisément celle que le vers libre (ou le verset) était en train de prendre. S'ils avaient été publiés sans nom d'auteur, ces poèmes auraient été des vers libres (ou des versets), et voilà qui me semble considérable. » – tel est l'avis de Dujardin (1936 : 157).

Il faut insister sur ce point. Les premiers vers-libristes n'avaient pas à inventer une forme nouvelle. La disposition en vers libres, l'une des possibilités, parmi lesquelles les traducteurs pouvaient choisir, existe depuis un certain temps. « Mais, admis comme forme, – souligne Grojnowski (1984 : 400) – [les vers libres] ne sont pas reconnus comme genre. » Il est significatif que des années plus tard, Hérédia – dans sa réponse à l'enquête de Jules Huret – refuse le statut de vers aux poèmes de Viélé-Griffin en les comparant « à une sorte de traduction linéaire d'un poème étranger » (1891 : 259). En traduisant Whitman, l'idée de faire quelque chose de semblable pouvait venir à l'esprit de Laforgue. (Lorsqu'il lit, au début des années 1880, les textes de Marie Krysinska, il n'en reconnaît pas la nouveauté, comme personne d'ailleurs à l'époque.)

Il n'entre pas dans notre propos d'étudier la forme des poèmes whitmaniens. Étant donné que la versification anglaise n'est pas syllabique, mais accentuelle et que les vers non rimés (*blank verse*) existent depuis des siècles, la nouveauté des *Feuilles d'herbe*s est d'un autre ordre que celle du vers libre français.

Les traductions laforguiennes reproduisent fidèlement la mise en page des poèmes du poète américain. Comme Whitman, Laforgue aligne ses vers à la marge gauche (pratique qu'il garde non seulement dans ses traductions, mais dans ses vers libres aussi). Il y a pourtant quelques changements conscients. Les deux premiers vers de *Shut Not Your Doors* (*Ne fermez pas vos portes*) sont séparés en trois :

> Shut not your doors to me proud libraries,
> For that which was lacking on all your well-fill'd shelves,
> yet needed most, I bring, (Laforgue 1995: 348)
>
> Ne fermez pas vos portes, orgueilleux libraires,
> Car ce qui manquait sur vos rayons bien remplis, mais dont
> on a bien besoin,
> Je l'apporte, (349)

L'affirmation « I bring » (« Je l'apporte ») est de cette façon mise en lumière. Nous croyons découvrir ici un premier exemple d'un procédé de Laforgue vers-libriste : il aime faire succéder des lignes très courtes à des lignes très longues.

Il se soucie de respecter le style de l'original, de rendre son dynamisme en gardant les constructions parallèles, les anaphores et répétitions de toutes sortes. Citons un bref passage du poème *Une femme m'attend* (*A Woman Waits for Me*), à propos duquel il a écrit à Kahn : « C'est un des plus beaux Whitman du volume. Je crois l'avoir très heureusement traduit » (Laforgue 1995: 860).

I will go stay with her who waits for me, and with those women that are warm-blooded and sufficient for me,

> I see that they understand me, and do not deny me,
> I see that they are worthy of me, I will be the robust husband
> of those women.

> Je veux aller avec celle qui m'attend, avec ces femmes qui
> ont le sang chaud et peuvent me faire face,
> Je vois qu'elles me comprennent et ne se détournent pas.
> Je vois qu'elles sont dignes de moi. C'est de ces femmes que
> je veux être le solide époux. (354-355)

Whitman a souvent recours à des énumérations (de substantifs, d'adjectifs). Nous allons retrouver cette « technique de catalogue » (Hellerstein 2004 : 111) dans les vers libres de Laforgue aussi. (Nos exemples sont tirés du poème cité plus haut.)

> Tous espoirs, bienfaisances, dispensations, toutes passions,
> amours, beautés, délices de la terre,
> Tous gouvernements, juges, dieux, conducteurs de la terre,
> (355)

> Je suis austère, âpre, immense, inébranlable, mais je t'aime;
> (356)

L'insertion des vers d'apparence traditionnelle dans un contexte très libre pour faire contraste, un procédé typiquement laforguien, caractérise déjà la technique de Whitman. « La *nouvelle forme* de Whitman, *alternative* à l'ancienne, requiert exactement ce qu'elle paraît nier pour se faire comprendre comme *nouvelle*, elle s'en sert même pour faire entrer

dans le poème l'anéantissement de l'ancienne forme », tel est l'avis de Lawder (1993 : 99). Clive Scott (1990 : 101) considère par exemple la ligne d'ouverture des *Dédicaces* comme un « iambic pentameter » : « One's-Self I sing, a simple separate person » / « Je chante le soi-même, une simple personne séparée » (Laforgue 1995 : 346-347). C'est le type de vers anglais le plus fréquent, ayant une place presque aussi importante que celle occupée par l'alexandrin en France.

Nous n'avons pas l'intention d'exagérer l'influence de Whitman sur les vers libres de Laforgue, puisque les différences qui les séparent – sur le plan thématique aussi bien que formel – sont considérables. Les lignes whitmaniennes comptant souvent 25-30 syllabes ou plus (*versets*) évoquent les psaumes bibliques ou les litanies médiévales. Elles correspondent en général à des phrases. Il est indéniable que Laforgue était attiré par le côté provocant de la poésie de Whitman. Il en a également apprécié l'originalité et la rupture avec les contraintes. Dans un poème des *Fleurs de bonne volonté* (*Albums*, XIX), il a déjà évoqué « la vie au Far-West et les Prairies, » où il pourrait « [se] scalper de [son] cerveau d'Europe ! / Piaffer, redevenir une vierge antilope, / sans littérature » (Laforgue 186).

Les traductions whitmaniennes et les *Derniers vers* de Laforgue ont certainement influencé la technique vers-libriste de Maurice Maeterlinck et d'Émile Verhaeren, ainsi que celle de Viélé-Griffin (traducteur lui-même). Mais il faut attendre Paul Claudel et Blaise Cendrars pour que les versets whitmaniens trouvent un réel écho en France.

Dramaturge, poète, prosateur, théoricien, Claudel rend toujours hommage à Dieu, il met son art au service de la foi. Le choix du verset dans ses *Cinq Grandes Odes* (1910) est étroitement lié à l'enquête spirituelle qui s'exprime dans ces textes lyriques nourris d'allusions liturgiques.

A l'origine, nous parlons de verset pour nommer les divisions numérotées de la Bible et d'autres textes sacrés. « Née en France en 1555, avec la traduction de la Bible par Robert Estienne, la forme du verset ne désignait alors qu'un découpage en paragraphes qui combine unité de sens et unité de forme » (Charest 2007 : 8). Ce n'est que depuis le début du XX^{e} siècle que le mot commence à désigner un nouveau genre poétique, une forme intermédiaire entre le vers libre et le poème en prose.

La forme poétique du verset (ce « vers qui n'avait ni rime ni mètre », *La Ville*, deuxième version) a été expérimentée dans les premiers drames de Claudel, notamment dans *La Ville* et *Tête d'Or*. Elle sera adaptée au genre poétique pour la première fois dans le recueil des *Cinq Grandes Odes* (Claudel 1957 : 221-292). Au début de ses *Positions et propositions sur le*

vers français, Claudel (1965 : 5) cite ses modèles principaux : « c'est le vers des Psaumes et des Prophètes, celui de Pindare et des chœurs grecs, et aussi somme toute le vers blanc de Shakespeare ».

Le nom de Whitman n'est que rarement évoqué par Claudel, pourtant la « structure du verset whitmanien et celle du verset claudélien sont très proches, dans leur remplacement de la régularité métrique traditionnelle par des [...] groupements rythmiques plus souples, basés sur une organisation interne subtile des accents d'intensité » (Hellerstein 2004 : 107). Leur source commune, les Psaumes, détermine en grande partie le choix des phénomènes formels qui participent aux effets de rythme et à l'élaboration des réseaux de signification de leurs poèmes respectifs. C'est ainsi que les constructions parallèles et répétitives trouvent leur origine dans la Bible. Les anaphores ainsi que les nombreuses interjections et apostrophes ne manquent pas de rappeler les litanies religieuses (Antoine 1959 : 17-64). Dans le cas des anaphores par exemple (très nombreuses chez Whitman et chez Claudel aussi), nous avons un même départ rythmique pour les unités typographiques consécutives. Étant donné que les versets peuvent avoir des dimensions très variables, l'importance des éléments se trouvant en position initiale s'accroît considérablement. Les anaphores fonctionnent comme une sorte de relance. Le retour obsessionnel de la conjonction « et » dans la deuxième ode de Claudel rappelle le langage biblique.

Le verset peut manifester les mêmes décalages que le vers libre entre la limite de ligne et la structure syntaxique. Sur ce point, le verset claudélien (et le verset moderne en général) diffère de son modèle biblique, puisque la versification accentuelle hébraïque ne connaît pas l'enjambement. La fin d'un verset biblique correspond toujours à une fin de groupe syntaxique et sémantique, le plus souvent elle coïncide avec celle d'une phrase (Backès 1997 : 135). La possibilité de l'enjambement (due à la présence du blanc) serait un trait commun des vers libres et des versets.

En faisant connaître d'autres formes poétiques, de nature plus libre, la traduction française de poésies étrangères contraint à revoir les rapports de la prose et du vers (identifié traditionnellement à la poésie). Poème en prose, vers libre, verset : ces genres poétiques modernes ont en commun d'être redevables aux traductions poétiques.

2. Questions de forme et de genre en traduction poétique*

Ce chapitre étudie la poésie française moderne et contemporaine sous l'angle de sa traduction vers le hongrois. Notre travail s'inscrit, d'un côté, dans les recherches sur la traduction poétique, aujourd'hui de plus en plus intensives, d'autre côté dans l'approche linguistique de la poésie, insistant sur la spécificité du langage poétique. Nous nous efforcerons de mettre en évidence la créativité de l'activité traductrice et d'évaluer les difficultés liées à la traduction de telle ou telle forme poétique. Nous considérons les textes traduits comme œuvres à part entière dont il convient d'examiner le mode particulier de signifier (Meschonnic 1999 : 125)[148].

Nous commençons par évoquer brièvement les traditions hongroise et française dans le domaine de la traduction poétique, en particulier dans leur rapport avec la forme des poèmes traduits. Nous nous intéressons ensuite à la possibilité de traduction du verset, apparu en France au début du XX^{e} siècle. La difficulté de traduction vient en partie du fait que ce genre poétique n'a même pas de nom en hongrois. Les traducteurs hongrois du verset de Claudel et de Saint-John Perse devraient donc créer dans la langue d'arrivée les conditions de son accueil. Nous continuons par nous interroger sur le retour au vers (c'est-à-dire à la versification traditionnelle et aux formes fixes) des poètes français contemporains et sur les difficultés que rencontrent les traducteurs hongrois voulant faire sentir la portée de ce retour. Pour finir, nous évoquons les controverses sur l'intraduisibilité de la littérature oulipienne et les contraintes à travers la traduction récente (2010) du recueil « Quelque chose noir » de Jacques Roubaud.

La traduction poétique en Hongrie

En Hongrie, la littérature traduite fait partie intégrante de la littérature nationale. La valorisation symbolique de l'apport de l'étranger à travers les traductions remonte à plusieurs siècles (Józan 2009 : 13-63). La quantité extrêmement élevée des traductions s'explique par l'isolement linguistique du pays (le hongrois étant une langue finno-ougrienne

* La présente étude est une version remaniée et complétée de l'étude parue originellement sous le titre : Questions de forme et de genre en traduction poétique. *Translationes.* Centre d'Études ISTTRAROM-TRANSLATIONES, Timisoara, Editura Eurostampa, 2013, no 5, p.62-74.

148« L'objectif de la traduction n'est plus le sens, mais bien plus que le sens, et qui l'inclut : le mode de signifier. »

agglutinante). Il s'agit non seulement de rendre accessible au lecteur hongrois la poésie étrangère, mais aussi d'élever la poésie hongroise à un niveau supérieur.

La traduction des poèmes étant considérée comme un art, le traducteur poétique jouit en Hongrie d'un prestige social considérable. La situation a commencé à changer au cours de ces dernières années, d'autant plus que la priorité est donnée (au détriment de la poésie) aux œuvres en prose qui trouvent plus facilement des éditeurs et des traducteurs.

Depuis au moins le XIX^{e} siècle, traduire de la poésie signifie en Hongrie traduire dans le respect de la forme. La langue hongroise permet d'écrire des vers mesurés selon trois systèmes de versification : syllabique, quantitatif et accentuel. L'opposition de longueur vocalique rend techniquement possible l'adaptation des mètres gréco-latins. C'est ainsi que les traducteurs peuvent fixer comme objectif de reproduire la forme originale, en fait de créer des mètres « équivalents » aux originaux. Le « transfert » des schémas métriques n'est pourtant pas sans problèmes. Comme l'écrit Christine Lombez (2003 : 357), « certains mètres (hexamètre dactylique, alexandrin, distique élégiaque) sont étroitement liés à des traditions littéraires, de sorte que l'on ne saurait impunément traduire sans s'être au préalable interrogé sur *le poids culturel* qu'ils sont susceptibles de véhiculer ».

La naturalisation des différents types de vers, de strophe et de forme fixe, inexistants auparavant dans la prosodie hongroise, correspondait à la volonté affichée de moderniser la poésie hongroise et de l'intégrer dans la poésie mondiale.

Les prises de position concernant la fidélité formelle diffèrent considérablement d'une époque et d'une culture à l'autre. La pratique centenaire hongroise qui traduit la forme régulière par une forme régulière, est loin d'être générale à l'étranger (par exemple en France). Dans sa postface aux poèmes choisis d'Attila József (1998 : 154), György Timár explique ainsi la « méfiance » des Français envers l'observation des règles formelles sévères : « la nécessité absolue de faire revivre dans notre propre langue les poésies d'autrui n'existe pas dans les pays qui développent une certaine autarcie linguistique et littéraire »[149].

En France la reproduction de la forme originale était une pratique plutôt rare à côté de la traduction des poèmes réguliers en prose ou en vers libre. Les critiques hongrois aiment se référer – d'une manière bien

[149] Il est évident que toute autarcie est relative. Depuis longtemps, la poésie hongroise ne vit pas d'imitation. Les poètes hongrois éprouvent même une certaine fierté en constatant « l'intraduisibilité » de leurs textes.

exagérée – au rôle joué par « l'Anthologie de la poésie hongroise » (Seuil, 1962) dans l'introduction de la fidélité formelle en France. Le rédacteur de l'anthologie, László Gara, a réussi à faire accepter par les poètes-traducteurs de rendre les poèmes hongrois en respectant la forme des originaux. Cette anthologie peut être considérée comme un hommage des poètes français à la Hongrie, après la répression soviétique de l'insurrection du pays en 1956.

L'intérêt grandissant des traducteurs français pour les questions formelles s'explique plutôt par une plus grande ouverture de la France envers l'étranger, mais aussi par le nombre de plus en plus élevé de poètes français se mettant à la traduction poétique[150]. Tandis qu'en Hongrie il est tout à fait naturel que les meilleurs poètes, presque sans exception, accomplissent une œuvre importante de traduction, en France « le cas des poètes traducteurs est sans doute le plus atypique » (Lombez 2003 : 361). Eugène Guillevic (1977 : 25) ne manque pas de s'indigner contre cette situation : « On ne voit pas pourquoi et comment des diplômes universitaires ou d'autres titres conféraient à quelqu'un le don poétique, le don de manier le langage de telle façon que celui-ci accède à la dignité du poème ».

Les poètes-traducteurs de ces dernières décennies (Eugène Guillevic, Jean Rousselot, Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet, André du Bouchet, Denis Roche, parmi bien d'autres) semblent accepter qu'« on ne peut, on ne doit traduire les vers qu'en vers » (Etkind 1982 : 276). Ceci dit, ils se soucient rarement d'observer rigoureusement toutes les contraintes formelles de l'original. En effet, « la question du vers ne tient pas tant, malgré l'apparence, aux contraintes du mètre et de la rime, qu'au principe de cohérence [...] d'une poétique du texte » (Meschonnic 1999 : 162). Le traducteur doit reconnaître le travail du rythme prosodique mis en œuvre dans le poème pour pouvoir en rendre l'organisation linguistique, rhétorique et poétique.

Pour revenir à la pratique de la traduction poétique hongroise, notons que, depuis les années 1980, plusieurs poètes-traducteurs (György Somlyó, József Tornai) font remarquer qu'à cause des problèmes d'équivalence des systèmes de versification « la fidélité formelle que l'on aime déclarer conventionellement absolue n'est valable, même dans les cas les moins problématiques [...], qu'avec des restrictions » (Somlyó 1981 : 123). Malgré cela, les quelques tentatives récentes refusant le tabou de la

[150]Les activités de traducteur et de créateur peuvent s'influencer mutuellement. Pour ne citer qu'un exemple célèbre : il ne fait pas de doute que les traductions baudelairiennes des œuvres d'Edgar Poe ont joué un rôle important dans la formation de l'esthétique du poète français.

fidélité formelle (traduisant en vers blancs des vers rimés, par exemple) se heurtent encore en Hongrie à l'incompréhension de la plupart des critiques et des lecteurs. (Quant à nous, nous ne sommes pas pour le respect servile de tous les éléments formels de l'original, mais nous ne pouvons pas accepter, même théoriquement, comme le fait Paola Masseau (2012 : 228), la traduction en prose du « Cimetière marin » de Valéry.)

Un autre problème soulevé par Somlyó et qui concerne notre sujet de plus près est le fait que « dans la poésie moderne la forme du poème doit être cherchée, trouvée et recréée en dehors des éléments traditionnels de la poésie. Ici, on commence à se trouver dans le vide avec notre tradition reprise et pratiquée à un niveau élevé » (Somlyó 1981 : 139).

Les nouveaux genres poétiques (poème en prose, vers libre, verset) ont en commun d'être redevables aux traductions poétiques. Les premiers poèmes en prose se présentent sous forme de pseudo-traductions. Les traductions françaises de Shakespeare servent de modèle à la versification assouplie du drame romantique. Les premières traductions de Walt Whitman sont parmi les influences éventuelles qui ont abouti au vers libre. Le verset moderne s'inspire (à travers les traductions) de son modèle biblique.

Diffusés et acceptés d'abord comme formes, les nouveaux genres poétiques se constituent comme genres autonomes en marge des genres traditionnels. Il faut néanmoins éviter le danger de se contenter d'une traduction littérale. Certes, les traits formels du vers libre et du verset sont plus cachés, moins évidents que les contraintes d'un sonnet par exemple. Le traducteur doit devenir plus attentif au travail qu'accomplit le poète sur la forme de son poème, pour mobiliser ensuite toutes les ressources de la langue d'arrivée.

La traduction du verset (Claudel, Saint-John Perse)

Dans ce qui suit, nous nous proposons d'examiner les difficultés de traduction du verset, le genre poétique moderne le moins étudié. Le travail du traducteur est d'autant plus difficile que l'autonomie du verset n'est pas unanimement reconnue par les critiques. D'aucuns l'admettent comme l'une des écritures possibles du poème en prose, d'autres (les plus nombreux) le rangent parmi les variantes du vers libre. Situé à l'intersection de ces deux genres, le verset intègre certains de leurs traits caractéristiques.

À l'origine, nous parlons de verset pour nommer les divisions numérotées de la Bible et d'autres textes sacrés. Ce n'est que depuis le

début du XX^{e} siècle que le mot commence à désigner dans un sens profane un nouveau genre poétique. Paul Claudel l'utilise d'abord dans ses premières pièces de théâtre, ensuite dans les « Cinq grandes odes » (1910). L'influence de Claudel est palpable dans les recueils de jeunesse de Saint-John Perse dont « Les Éloges » (1911) qui paraissent encore sous son vrai nom : Alexis Saint-Léger Léger. Nos analyses se basent sur ces deux recueils et sur leur traduction hongroise.

Le terme français « verset » est traduit en hongrois en « poème biblique » (se référant à son origine), ou bien en « vers libre de grande longueur », mais il arrive aussi que le mot français soit gardé dans le texte hongrois (mis en italique).

Les « Cinq grandes odes » de Paul Claudel sont traduites en hongrois en 2005 à l'occasion du 50^{e} anniversaire de la mort du poète. En vérité, le traducteur, Ferenc Szabó ne traduit intégralement que la deuxième ode, ne donnant que des extraits des quatre autres odes. Ces traductions sont intégrées dans le recueil de traduction intitulé *Kantáta három hangra és más költemények* [Cantate à trois voix et autres poèmes]. Ferenc Szabó (1931-) est membre de l'ordre religieux de la Compagnie de Jésus, poète, essayiste, traducteur, théologien. Par ses études littéraires, philosophiques et théologiques, ainsi que par ses traductions de Claudel et de Pierre Emmanuel, il contribue à faire connaître en Hongrie l'esthétique catholique française. (Notons que le « Choix d'œuvres de Paul Claudel », reprenant essentiellement la traduction des pièces de théâtre, n'apparaît qu'en 1982. L'idéologie politique du régime communiste ne favorisait pas la diffusion de l'œuvre claudélienne en Hongrie.)

Lorsqu'il obtient en 1960 le prix Nobel de littérature, Saint-John Perse, alors âgé de 73 ans, est presque inconnu en Hongrie. Ses poèmes de jeunesse ne sont publiés en hongrois qu'en 2000 sous le titre « Dicséretek » [Éloges] dans la traduction de Róbert Bognár. La traduction hongroise contient en fait trois recueils poétiques : « Éloges » évoque la nostalgie de l'enfance, « La Gloire des Rois » parle de la culture plus ou moins réaliste d'une tribu, tandis que « Anabase » fait apparaître une mythologie tout à fait fictive. Il est à noter que ce dernier recueil (« Anabase ») a été traduit en plusieurs langues quelques années seulement après sa publication (1924): la traduction allemande (par Groethuysen et Walter Benjamin) est introduite par Hofmannstahl (1929), c'est T. S. Eliot qui le traduit en anglais (1930), et Ungaretti en italien (1931). Rappelons que la traduction hongroise ne date que de 2000. Auparavant un seul recueil poétique de Saint-John Perse (1969) apparaît en hongrois : « Bójak » [Amers], « un poème ou une épopée » selon le traducteur István Vas.

Róbert Bognár (1947-) est connu surtout comme traducteur littéraire français-hongrois. Il a traduit une cinquantaine de livres et presque autant de pièces de théâtre, des œuvres de style très différent : les « Chants de Maldoror » de Lautréamont, les drames de Molière, d'Ionesco et de Genet, les « Exercices de style » de Queneau, les romans de Boris Vian et de Balzac.

Les recueils de Claudel et de Saint-John Perse présentent, d'un point de vue formel, à l'époque de leur publication (respectivement en 1910 et 1911), « une nouveauté extraordinaire différant de la versification traditionnellement ancienne et de la versification traditionnellement moderne » (Saint-John Perse 1969 : 16)[151]. Nous venons de citer l'opinion de István Vas qui, dans la préface écrite à sa traduction des « Amers », s'attarde longuement à expliquer la nouvelle forme poétique utilisée par Saint-John Perse sans mentionner une seule fois le terme de « verset ». La traduction hongroise des « Cinq grandes odes » de Claudel est également dotée d'une introduction, mais cette dernière ne traite de questions formelles qu'en passant.

Le décalage temporel très important (presque cent ans) entre la publication des traductions hongroises et celle des recueils originaux ne permet pas de faire sentir l'effet produit sur les premiers lecteurs. La versification « libre et déferlante » (ibid.) de Claudel et de Saint-John Perse a perdu sa « nouveauté extraordinaire ». Le lecteur hongrois contemporain peut se référer, outre les nombreux exemples étrangers, aux poètes comme Milán Füst ou Ferenc Juhász. (Malgré les similitudes formelles et thématiques, le terme « verset » n'est pourtant pas évoqué à propos de leur poésie par les critiques hongrois.)

Le traducteur des « Cinq grandes odes », Ferenc Szabó, désirait satisfaire avant tout la contrainte de la fidélité théologique. Ses traductions sont proposées en tant que thèmes d'exercice spirituel. Cette motivation pédagogique peut expliquer certains choix du traducteur, mais soulève la question de l'équivalence fonctionnelle. Le texte-cible ne joue plus exactement le même rôle auprès du public-cible que le texte-source jouait auprès du public-source.

C'est ainsi que le maintien des caractéristiques formelles ne représente pas pour Szabó une priorité. Dans certains cas, il change l'organisation strophique des poèmes (2005 : 101, 106, etc.). Ce qui est plus important, c'est que la disposition des lignes diffère souvent de la mise en forme originale. Dans l'exemple suivant il contracte en une seule unité

[151] C'est nous qui traduisons.

typographique (un seul verset) trois lignes originales. Le contenu reste intact, mais le rythme ralentit.

> Quelle
> Porte m'arrêterait? quelle muraille? L'eau
> Odore l'eau, et moi je suis plus qu'elle-même liquide!
> (Claudel 1957 : 237)

> Milyen kapu állíthatna meg? milyen fal? A víz vízszagot
> áraszt, és én magam folyékonyabb vagyok nála!
> (Claudel 2005 : 100)

La fin d'un verset biblique correspond toujours à une fin de groupe syntaxique et sémantique, le plus souvent coïncidant avec la fin d'une phrase. Le verset claudélien diffère sur ce point de son modèle biblique. Peut-être le traducteur voulait-il éviter l'enjambement, inconnu dans les textes bibliques, rendant ainsi plus équilibré le poème claudélien perturbé, tourmenté. Il est à noter que le traducteur ne contracte plusieurs lignes en une seule que dans les cas où cette réduction fait disparaître l'enjambement.

Contrairement au vers libre, le verset – en tant qu'unité typographique – ne se définit pas par le retour à la ligne. Il se poursuit le plus souvent bien au-delà de la marge droite. La possibilité de l'enjambement due à la présence du blanc final est donc un indice important du verset. Dans l'exemple cité, le pronom interrogatif « quelle », isolé sur une ligne, ou le sujet, dissocié de son prédicat (« l'eau / odore l'eau »), se trouvent en position accentuée, l'enjambement y remplit une fonction suspensive et emphatique. Nous ne pouvons pas le supprimer sans perte considérable.

La traduction de Róbert Bognár suit fidèlement la disposition typographique du texte persien, il fait même attention à rendre les fréquents enjambements de Saint-John Perse à leur place originale.

La question de l'enjambement nous amène à la problématique des caractéristiques « métriques ». Il est habituel d'identifier des segments syllabiques rappelant des types de vers familiers dans les versets dits « métriques » de Saint-John Perse. Quant au verset claudélien, qualifié souvent de verset « cadencé », il repose sur la succession des groupes accentuels distribués selon un ordre croissant ou décroissant.

Le repérage et la reproduction de ces éléments d'une manière plus systématique et consciente aurait enrichi les traductions hongroises. Les groupes binaires (principalement de six, de huit et de douze syllabes), dont

la dominance est tout à fait remarquable chez Saint-John Perse, ne se retrouvent qu'accidentellement dans la traduction hongroise des paragraphes plus longs. Il est intéressant de remarquer que les deux traducteurs ont très fréquemment recours à l'allitération (plus fréquemment même que Claudel ou Saint-John Perse), voulant peut-être compenser par ce moyen les éléments de versification traditionnelle qui réapparaissent de temps en temps dans les originaux. « Un peu de ciel bleuit au versant de nos ongles » (Saint-John Perse 1960 : 36) est traduit en « Kevéske ég kéklik körmünk fonákján » (Saint-John Perse 2000 : 42) où il est aisé d'apercevoir l'allitération en [k]. Ferenc Szabó traduit le verbe « mourir » en « halálba hanyatlik », voulant faire sentir le ton biblique du poème claudélien :

> Ott állok, mint aki halálba hanyatlik (Claudel 2005: 114)
> Et je suis là comme quelqu'un qui meurt (Claudel 1957 : 246)

Les répétitions et constructions parallèles (caractéristiques principales du verset hébraïque suivant les recherches de Robert Lowth) se manifestent à tous les niveaux linguistiques. Outre les récurrences phoniques, les deux recueils présentent de nombreux cas de répétitions lexicales, morphologiques, syntaxiques et sémantiques. La comparaison des recueils originaux et des traductions montre que les traducteurs accordent aux structures répétitives et parallèles une importance particulière. Ils y voyaient les traits distinctifs des poèmes à traduire qu'ils s'efforçaient de rendre dans leurs traductions.

> Ideje van a magasztalásnak!
> Ó igen! Ideje van, ideje a magasztalásnak!
> (Ó, igen, ideje van a magasztalásnak!) (Saint-John Perse 2000 : 32)

> ...Ô! j'ai lieu de louer!
> Ô j'ai lieu! ô j'ai lieu de louer!
> (...Ô j'ai lieu de louer! [...]) (Saint-John Perse 1960 : 22-23)

Chaque strophe du cinquième poème du cycle « Éloge de l'enfance » [*A gyermekkor ünneplése* V] est introduite par l'exclamation : « j'ai lieu de louer » (Saint-John Perse 1960 : 22-23). L'infinitif « louer » (rappelant le titre du recueil « Éloges »), un verbe transitif, est utilisé ici sans complément d'objet. La traduction a retenu une construction syntaxique différente.

Le choix du verset chez Claudel est étroitement lié à la quête spirituelle qui s'exprime dans ses textes nourris d'allusions liturgiques. La parenté avec l'éloquence sacrée ne sera pas toujours si évidente chez les poètes contemporains, introduisant dans leurs poèmes le quotidien, le banal, la dérision et l'autoréflexion.

Les poètes français contemporains écrivant en versets (Benoît Conort, James Sacré, etc.) sont pratiquement inconnus en Hongrie. La traduction d'un verset de Guy Goffette est publiée dans l'anthologie intitulée « A hatlapú rigó » ([Le merle à six côtés]), présentant des poètes français-belges contemporains (2004 : 23-26). La référence intertextuelle du titre, « Le prunier de Claudel », montre que le choix du verset claudélien comme genre poétique n'est qu'un jeu ironique. Il s'agit d'une « dilecture », procédé de distanciation cher à Goffette. Le traducteur doit donc faire sentir l'irrévérence du poète contemporain envers l'héritage accablant du grand prédécesseur.

> Secouez le prunier de Claudel, il en tombera des prunes et
> non pas Dieu
> Comme un galopin dans les branches qui s'amuserait à
> défier les cieux
> pardon, au diable la rime : qui s'amuserait à dévier la gaule,
> voilà
> qui est clair pour tout le monde, c'est assez déjà qu'on
> regarde les poètes de travers et la
> poésie comme une haridelle à l'heure du supersonique
> (Goffette, *Le Pêcheur d'eau*, 1995 : 77)

> Rázzátok meg Claudel szilvafáját, róla nem Isten, hanem
> szilva hull
> mint lomb közé bújt lókötő, ki az éggel dacol pimaszul
> -ej, pokolba a rímmel: az ággal harcol, hajlítgatja, nohát,
> így már mindenki érti, amúgy is mindig ferde szemmel nézik
> a verset meg magát
> a költőt is, mint valami gebét az űrkorszakban.
> (Lackfi 2004: 23-24)

La traduction des poèmes du « nouveau lyrisme » (Goffette)

Jusqu'aux années 70-80, il n'est pas exagéré de parler dans la traduction poétique hongroise d'une dominance de la poésie française et,

plus particulièrement, de la poésie française moderne. Dans les dernières décennies, l'attention des traducteurs se tourne plutôt vers les langues anglaise et (en moindre mesure) allemande. Il est significatif que l'anthologie de György Somlyó (« Hallomás » [Ouï-dire]), présentant trente-six poètes français contemporains, datée de 1971 ne sera suivie par une nouvelle anthologie de poésie contemporaine qu'en 1995 (« A látogatás » [La visite]). Krisztina Tóth, la rédactrice de cette anthologie, choisit plus de cent cinquante poèmes, publiés en recueil dans les années 80 et au début des années 90 en France[152]. Les quinze traducteurs[153], dont la rédactrice elle-même, sont presque sans exception des poètes, en même temps, ils représentent la nouvelle génération de traducteurs littéraires dans le domaine français-hongrois[154].

D'un point de vue formel, les poèmes de l'anthologie se divisent en trois grands groupes : des vers libres (la grande majorité), poèmes en prose ou proses lyriques et des poèmes reprenant des éléments de versification traditionnelle.

Les poètes du nouveau lyrisme des années 1980 retournent à l'alexandrin, ou au moins à ses « décombres » (Lackfi 2008 : 106). Ils sont devancés par Jacques Réda, Philippe Jaccottet, Yves Bonnefoy de la génération précédente. Il s'agit d'un retour conscient, d'un choix esthétique délibéré de la part des poètes. János Lackfi attire l'attention sur un problème de traduction important à propos de ce nouveau phénomène de la poésie française contemporaine :

---

[152]Guy Goffette, Didier Pobel, Gérard Macé, Dominique Sampiero, Christian Bobin, Jean-Pierre Chambon, Emmanuel Moses, Alain Naud, Paul Le Jéloux, Jean-Charles Vegliante, Hédi Kaddour, Paul de Roux, Philippe Delaveau, Jean-Pierre Lemaire, Christian Doumet, Bruno Grégorie, Jean- Baptiste de Seynes, François Boddaert, Petr Král, Serge Pey, Liliane Giraudon, Jean-Luc Parant, Yvon Le Men, Jean Monod, André Velter, Jean-Michel Maulpoix, Yves Charnet, Martine Broda, Jacques Darras, Lionel Ray, Ludovic Janvier.

[153] Bárdos László, Csontos János, Egyed Emese, Imreh András, Józan Ildikó, Kun Árpád, Lackfi János, Nagy Atilla Kristóf, Payer Imre, Petőcz András, Schein Gábor, Térey János, Tóth Krisztina, Varga Mátyás, Vörös István.

[154] Citons quelques recueils de traduction, parus depuis 1995 :

Lemaire, Jean-Pierre 1999. *Körülmetélt szív* (poèmes traduits par János Lackfi), Hetedik Pecsét Könyvek, Piliscsaba, 1999.

Ray, Lionel 2001. *Égszomj* (poèmes choisis traduits par Krisztina Tóth), Budapest, Suliker-Filum Kiadó.

Maulpoix, Jean-Michel 2008. *Kékversek* (éd. Enikő Sepsi), Budapest, Typotex Kiadó.

Deguy, Michel 2001. *Metszetek* (poèmes choisis traduits par Gábor Romhányi Török), Orpheusz Könyvek, Budapest.

> il se révéla que ce que la grande partie de la poésie française considérait comme une contrainte insupportable, n'était autre que la nouvelle forme de la liberté. Celui qui ne connaît ou au moins ne sent pas cela, n'est pas capable de traduire d'une manière adéquate même les textes les plus simples (ibid. 107)[155].

Il est important d'insister sur ce point, parce que le lecteur hongrois ne voit pas forcément dans ce retour « une percée révolutionnaire » (ibid., 106), étant donné que presque les deux tiers des poèmes hongrois parus en anthologies ou en recueils depuis 1945 sont de versification régulière (Szepes 1990 : 8).

Il faut reconnaître que les poètes français du nouveau lyrisme ne retournent pas au vers métrique du XIX^e^ siècle. Les poèmes de systèmes métrique, strophique, rimique également réguliers restent plutôt rares. Il est plus fréquent qu'un vers libre utilise librement les éléments de versification traditionnelle.

Le regain d'intérêt pour le vers dans la poésie contemporaine s'accompagne chez plusieurs poètes par la redécouverte des poèmes à forme fixe, avant tout par celle du sonnet.

Dans ce qui suit, nous illustrons les problèmes de traduction liés à la reprise des éléments de versification traditionnelle d'abord par les poèmes de Guy Goffette (1947-), traduits en hongrois.

Dans un deuxième temps, nous évoquons l'activité de traducteur d'Eugène Guillevic. Traitant des problèmes techniques de la traduction, Guillevic réfléchit sur son propre métier de poète.

Les 16 poèmes de Guy Goffette, poète français-belge, publiés dans l'anthologie de 1995 seront repris et complétés par d'autres dans le recueil de traduction intitulé « Vízhalász » [Le Pêcheur d'eau] en 1997.

Quelles sont les caractéristiques formelles les plus importantes de ces poèmes et de leur traduction ? Nous pouvons tenter de répondre à cette question dans un premier temps par le repérage des éléments traditionnels (au niveau de l'organisation strophique, métrique et rimique). Ayant perdu tout caractère obligatoire, l'identification de ces éléments n'est plus possible dans un contexte libre que par *référence culturelle* au modèle classique.

[155] C'est nous qui traduisons.

Les traducteurs (Krisztina Tóth, András Imreh et János Lackfi) suivent de près la disposition typographique évoquant les formes traditionnelles (dont le sonnet). Ils se soucient de rendre non seulement les allitérations et assonances compensant l'absence des rimes finales, mais aussi les nombreux enjambements et les constructions syntaxiques relâchées.

Pour un lecteur moderne, déjà habitué à une variété extrême dans la longueur des vers libres, les poèmes de Goffette donnent l'impression d'une certaine régularité. Nous pouvons y reconnaître, par delà la liberté métrique, la référence, bien qu'un peu floue, à l'alexandrin. En effet, beaucoup de vers tournent autour de 12 syllabes, ils les atteignent parfois, ou comptent une syllabe de plus, ou une syllabe de moins. Tout en gardant une apparence extérieure rassurante, les poèmes dissimulent une grande diversité dans leur structure de détail. La difficulté de la traduction vient du fait qu'il faut donner une idée de cette diversité, tout en gardant la référence à la régularité. Nous pouvons dire d'une façon générale que les traducteurs essaient de rendre les éléments traditionnels. Il arrive même que la traduction hongroise devienne plus régulière que l'original. Le quatrain suivant (« Un peu d'or dans la boue V ») se compose à l'origine de 12, 10, 11 et 5 syllabes.

> On dit : le soleil après la pluie, la mer
> après la montagne, l'amour après
> et partir, partir. Demain, quand tout sera,
> quand tout aura, quand.
> (Goffette 1991 : 185)

Dans la traduction hongroise de Krisztina Tóth, publiée d'abord dans l'anthologie de 1995, les vers s'allongent pour compter 12, 12, 12 et 8 syllabes.

> Mondják, hogy nap után eső, hogy a hegyek
> után a tenger, a szerelem után meg,
> és menni, menni. Holnap, mikorra minden,
> mikor lesz minden, amikor.
> (Tóth 1995 : 8)

Il est intéressant de noter que dans le recueil de traduction « Vízhalász » (1997 : 10), ce même poème est retraduit : avec la

suppression du mot « holnap » [demain], le troisième vers ne comptera plus que 10 syllabes[156].

Les travaux de traductions de Eugène Guillevic, très nombreux pendant les années 1950-60, lui offrent l'occasion de réfléchir sur les formes poétiques.

> C'est l'époque où j'ai commencé à traduire beaucoup, notamment de la poésie hongroise, et dans ces traductions, je me servais souvent de vers réguliers, pour les textes d'Attila Jozsef par exemple, ou d'autres… (Guillevic – Jean 1982 : 58–59.)

Guillevic collabore à l'*Hommage des poètes français à Attila József* (1955), ensuite à l'*Anthologie de la poésie hongroise* (1962). Il rassemble ses traductions dans le recueil « Mes poètes hongrois » (1967), dont la deuxième édition augmentée contient près de 200 poèmes (Guillevic 1977). Nous nous contentons d'évoquer l'activité de traducteur de Guillevic à travers quelques-unes de ses traductions de sonnets hongrois, co-traduits par Tivadar Gorilovics. Lecteur de hongrois à la Sorbonne entre 1963-1964, T. Gorilovics était le « complice »[157] de Guillevic lors de la traduction-adaptation des sonnets « Je te cherche partout », « Le miroir » et « Rien d'autre » de Lőrinc Szabó, ainsi que « Pastorale » de Sándor Weöres (Guillevic 1977 : 137, 138, 139, 237). Il est intéressant de comparer le sonnet « Je te cherche partout » de Lőrinc Szabó aux trois autres sonnets traduits. Tandis que le premier est rimé (abba abba ccd ede), les autres non. Guillevic insiste lui-même sur ce choix métrique. Pour lui, rimer « les sonnets de Lőrinc Szabó dont la caractéristique est la fluidité » est « une infidélité » (ibid., 23). Les sonnets de Szabó sont d'un seul bloc, la division strophique n'est introduite que par la traduction, voulant compenser peut-être l'abandon des rimes. Dans la préface de la deuxième édition, Guillevic revient sur cette problématique : « Rimer une traduction de Weöres, c'est risquer l'anachronisme » (ibid., 30).

La traduction des poèmes à contraintes (Roubaud)

Pour terminer, nous nous intéressons à la traduction de la poésie de l'Oulipo (Ouvroirs de Littérature Potentielle) à travers la traduction du

[156] La nouvelle version remplace (correctement) la traduction « nap után eső » par « eső után nap » (premier vers).
[157] La préface de Guillevic (1977 : 27).

recueil « Quelque chose noir » de Jacques Roubaud (1986), recueil déjà évoqué à propos de l'analyse typographique de la poésie contemporaine. Les oulipiens sont souvent évoqués dans les débats sur la traductibilité de la poésie. Considérés « comme créateurs de textes intraduisibles ou pour le moins très difficiles à traduire » (Seláf 2011 : 26), ils ont suscité très peu de traductions en hongrois[158]. La traduction de la poésie régulière, liée également par maintes contraintes, est pourtant très appréciée en Hongrie. Les deux sont des créations formalistes, reposant sur des contraintes strictes, fixées au départ.

Dans *Quelque chose noir* (1986), tout comme dans *Le grand incendie de Londres* (1989),[159] Roubaud commémore la mort prématurée de sa femme, la photographe Alix Cléo Blanchette. Levente Seláf en fait paraître la traduction intégrale en 2010 sous le titre « Vala […] mi : fekete ». L'étrangeté du titre, due à la faute grammaticale (« quelque chose noir » au lieu de « quelque chose de noir » ou « quelque chose noire »), est rendue dans la traduction hongroise par la fragmentation du premier mot, et par les deux points mis entre les deux mots.

Le recueil se compose de 82 poèmes (9 sections de 9 poèmes de 9 vers ou paragraphes, complétées par un poème final). Cette contrainte simple du chiffre 9 est aisément traduisible. Mais, pour le traducteur, « le doute persiste : a-t-il identifié toutes les contraintes cachées ? N'est-il pas passé à côté d'un principe d'organisation qu'il eût été nécessaire de reproduire dans la traduction ? » (Seláf 2011 : 33).

Les textes du recueil sont qualifiés de poèmes par Roubaud (1986 : 85) : « ces phrases de neuf que je nomme poèmes ». Il n'est pas possible de rendre en hongrois la polysémie du mot « neuf » : il signifie le chiffre 9, mais aussi « nouveau », de plus, il rime avec « veuf ».

L'emploi très particulier des signes de ponctuation (l'absence fréquente de points finals ou la surabondance des virgules, par exemple), ainsi que la mise en page aérée par des blancs sont des marques distinctives de la poésie de Roubaud. Le traducteur doit donc accorder une attention particulière à ces éléments typographiques. Chez Roubaud, les blancs peuvent intervenir à l'intérieur des mots.

Mémoire infiniment tortu euse.
r

[158] L'anthologie de 1995 ne contient aucune traduction de poèmes de Roubaud.
[159] Traduit en hongrois par Csaba Szigeti (2008).

(1986 : 70)

La présentation typographique de l'adjectif sur deux lignes permet une double lecture : « tortueuse » et « tortureuse ». La traduction hongroise réussit à rendre ce jeu de langue. Les deux substantifs hongrois : « iga » [le joug] et « csiga » [l'escargot] ne diffèrent que d'une seule lettre.

Az emlékezet végtelen kínzó igája
cs
(Roubaud 2010: 58)

Dans ce recueil, situé à l'intersection de la poésie et de la prose, le poème « Énigme », écrit en alexandrins bien césurés (à quelques exceptions près) et partiellement rimés, se détache avec éclat. Nous en citons la première séquence, suivie par sa traduction hongroise :

Sans être maintenant sans lieu sans poids sans dire (6-6)
Sans parenté vivante accrochée au regard (6-6)
(Roubaud 1986: 97)

Léttelen súlytalan helytelen kimondatlan (6-7)
A szemre tapadó élő rokon nélkül (6-6)
(Roubaud 2010: 83)

L'espacement interne (le blanc typographique sépare des unités sur une même ligne) interrompt les phrases et modifie le rythme de la lecture. Nous comptons neuf occurrences de la préposition « sans » dans les deux premières séquences. Pour rendre cette répétition insistante, le traducteur a recours au suffixe privatif « -talan, -telen » (au lieu de la reprise sans changement du mot « nélkül »).

Traditionnellement, l'équivalent hongrois de l'alexandrin français est un vers iambique de 12 syllabes (en cas de rime masculine), ou un vers trochaïque de 13 syllabes (en cas de rime féminine), césuré après le premier hémistiche. Le traducteur, voulant mettre en relief le caractère exceptionnel de ce poème (presque) régulier, renoue avec la tradition de la traduction hongroise, ayant soin à reproduire même cette syllabe surnuméraire (avec quelques exceptions).

Malgré « l'effacement » des genres au XX^{e} siècle, les questions de forme et de genre sont loin d'être désuètes. Tout traducteur de poésie

moderne et contemporaine doit prendre en considération le fait que les genres nouveaux ont également quelques traits pertinents qu'il faut respecter, et dont il convient de trouver des équivalents dans la langue « cible ». Faute de repères traditionnels, l'identification et la reproduction de ces caractéristiques ne sont pas si évidentes. Le traducteur aura alors « un triple rôle : critique, traducteur et créateur » (Oseki-Dépré 2012 : 13), tandis que la pratique de la traduction poétique se révélera un important outil de critique littéraire.

V. CONCLUSION

Tout au long de notre travail, nous avons essayé de rendre compte de la diversité et de la vitalité des formes et tendances présentes dans la poésie française moderne et contemporaine.

Les pratiques et expériences poétiques et langagières menées en France (ou dans les pays francophones) ont fait l'objet de cette étude consacrée spécifiquement à la forme poétique et linguistique. Après avoir présenté le poème en prose, le vers libre et le verset (II. 1-3), nous nous sommes interrogée sur le retour de plusieurs poètes du XX^{e} siècle au vers (2.), c'est-à-dire au vers régulier (2.1.) et aux formes fixes dont le sonnet, la ballade, le pantoum et le haïku (2.2.1-3). La description de leurs propriétés spécifiques a largement bénéficié des avancées théoriques de ces dernières années. Nous nous sommes appuyée essentiellement sur les travaux de Jean-Pierre Bobillot (1986, 1992, 2000, 2004), Jean-Michel Gouvard (1996, 1999, 2000, 2001, 2002), Michel Murat (2000, 2001, 2002, 2005, 2008, 2012), Guillaume Peureux (2009) et Gérald Purnelle (2003, 2006), qui nous semblent, à l'heure actuelle, les mieux adaptés à la description des formes poétiques modernes et contemporaines.

Sans chercher à rendre compte de façon exhaustive de toutes les formes poétiques, nous nous sommes focalisée sur les pratiques poétiques les plus répandues, en laissant de côté « le recours à des techniques importées des arts plastiques ou du cinéma (le collage, le montage, le mixage, la performance, l'installation, le ready-made…) » (Pinson, in Guillaume 2002 : 49). Nous partageons sur ce point l'opinion de Jean-Claude Pinson selon laquelle « si une telle tendance à la mutation *plastique* de la poésie existe bien, si elle est féconde en œuvres inventives et directes, il est cependant difficile d'en mesurer l'exacte ampleur » (ibid., 51).

La période que nous avons envisagée est celle des œuvres poétiques éminemment riches et diversifiées. Il était difficile de choisir les créateurs qui comptent parmi les plus représentatifs des formes et des tendances nouvelles, et les exemples que nous avons proposés sont inévitablement partiels.

Nous avons étudié d'une manière plus ou moins détaillée les auteurs et les recueils suivants : Guillaume Apollinaire (*Alcools*), Louis Aragon (*Crève-Cœur)*, André du Bouchet (*Dans la chaleur vacante*, *Où le soleil*), Dominique Buisset (*Quadratures*), Paul Claudel (*Cinq grandes Odes, Cent phrases pour l'éventail*), William Cliff (*Écrasez-le, Autobiographie*), Paul Éluard (*La vie immédiate*), Guy Goffette (*La vie promise*), Eugène Guillevic (*Trente et un sonnets*), Stéphane Mallarmé (*Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*), Jacques Réda (*Hors les murs*, *L'adoption du système métrique*), Arthur Rimbaud (*Illuminations*), Jacques Roubaud (*∈, Quelque chose noir*), Saint-John Perse (*Éloges*), Léopold Sédar Senghor

(*Chants d'ombre*), Jules Supervielle (*Débarcadères, Gravitations*, *La Fable du monde*), Paul Valéry (*Petits poèmes abstraits*).

Nous avons fait allusion, en étudiant un ou plusieurs de leurs poèmes, à de nombreux autres auteurs (des plus célèbres aux moins connus) : Yves Bonnefoy (*L'heure présente*), Michel Butor (*Anthologie nomade*), Robert Desnos (*Destinée arbitraire, Chantefables et Chantefleurs*), André Duhaime (*Cet autre rendez-vous*), Hector de Saint-Denys Garneau (*Regards et jeux dans l'espace*), Gérald Godin (*Chansons très naïves*), Anne Hébert (*Mystère de la parole*), Philippe Jaccottet (*L'encre serait l'ombre*), Gustave Kahn (*Palais nomades*), Jules Laforgue (*Derniers vers*), Francis Lalanne (*Skizogrammes, pantoums)*, Robert Melançon (*Le paradis des apparences*), Paul Morin (*Le Paon d'émail*), Jacques Moulin (*A vol d'oiseaux*), Émile Nelligan (*Poésies complètes*), Jacques Prévert (*Paroles*), Raymond Queneau (*L'Instant fatal*).

Nous nous sommes toujours efforcée d'associer les lectures de poème et les perspectives d'ensemble.

Dans la première partie de notre travail, nous avons retracé l'histoire et la poétique des principales formes présentes dans la poésie française moderne et contemporaine. Les problèmes théoriques qui accompagnent les nouveaux genres poétiques tout au long de leur histoire, sont loin d'être résolus. La plupart des critères proposés depuis leur apparition pour les identifier, les différencier entre eux et les distinguer des genres en prose, se sont révélés avec le temps pour le moins discutables. Toute tentative de définition conduit inévitablement à s'interroger sur la nature même de la poésie, demande à prendre position dans la question fondamentale de la poéticité. Pouvons-nous nous contenter des critères typographiques ? La seule présence du blanc (et par conséquent la possibilité de l'enjambement) autoriserait alors de traiter les lignes des vers libres et des versets comme des vers. De même, les espaces laissés blancs autour des morceaux de prose relativement brefs permettraient de les poser en objets spécifiques : des poèmes, en prose. Ou bien pouvons-nous trouver – refusant de voir dans le blanc un signal poétique suffisant – le garant de la poéticité dans la construction d'équivalences (phonétiques, rythmiques, syntaxiques) ? (Et devons-nous par là exclure de notre corpus les textes où le travail sur le signifiant est moins visible ?)

Le processus de fragmentation et de brouillage des genres se poursuit tout au long du XX^{e} siècle et au début du XXI^{e}. L'analyse générique des textes littéraires contemporains « essentiellement polyphoniques, pluriels, n'[ayant] pas pour but l'appartenance à un genre unique » (Combe 1992 : 150), suscite des difficultés théoriques et pratiques

importantes. En effet, la « continuation de la *crise de vers* signalée par Mallarmé […] a abouti à un éclatement de champ de la poésie » (Sandras 1995 : 92). L'élargissement de la notion de poème a pris la forme d'une dissolution. Cela ne signifie pourtant pas que la distinction entre prose et poésie ou « l'ancienne répartition en *genres* » soit devenue « caduque ». Comme le dit Jean-Jacques Thomas (1989 : 11), « ce sont les conditions de fonctionnement de la langue qui diffèrent ».

Les nouveaux genres sont à l'origine d'une poétique moderne qui accorde un rôle déterminant au contexte de la production et de la réception des œuvres. Il appartient alors au poète et en dernier ressort au lecteur d'actualiser le caractère poétique des textes, de décider ce qui fait poème pour eux. Dans ce contexte, écrire en vers réguliers (en vers mesurés et rimés) provisoirement ou d'une manière permanente représente aux poètes et aux lecteurs un défi et un lieu de réflexion théorique.

Dans la deuxième partie de notre travail, nous avons présenté quelques approches et méthodes d'analyse qui tentent de rendre compte de la poésie française moderne et contemporaine (III, 1-5). Suivant l'époque, le genre et l'auteur, tel ou tel aspect a été mis en avant.

Pour commencer, nous nous sommes interrogée sur la contribution de critères linguistiques au renouvellement de la versification française qui s'impose comme une discipline à part entière. Nous avons vu que l'étude de la versification est indissociable de la linguistique. Les éléments appartenant au niveau linguistique et au niveau métrique ne cessent d'interférer. Nous avons privilégié la « méthode métrico-métrique » (Benoît de Cornulier), appelée plus tard « méthode distributionnelle » (Jean-Michel Gouvard), parce qu'elle s'efforce d'éviter les confusions et contradictions qui caractérisaient l'étude de la versification traditionnelle et de décrire avec plus de précision les techniques de composition des poètes (III.1). Le livre de Guillaume Peureux (2009), retraçant l'histoire du vers français de la fin du XV^{e} siècle à nos jours, nous a aidée surtout à comprendre comment des usages ont pu se transformer en des principes et pourquoi le système métrique français est devenu une « affaire nationale » (ibid., 609).

Lors des dernières décennies, les réflexions sur les questions du rythme (III.2) et de la rime (III.3) ont également été l'objet d'une réévaluation critique. Leur complexité aurait nécessité de longs développements. Nous avons dû nous contenter d'en présenter seulement quelques éléments.

L'écriture elliptique, considérée comme un signe d'appartenance à la modernité, a la même fonction que la métrique défaite. Nous avons

essayé de montrer que l'analyse syntaxique, rhétorique et textuelle et les disciplines des textes littéraires doivent dialoguer et s'inspirer mutuellement (III.4).

Nous avons conservé une place de première importance à la ponctuation (III.5), aux choix typographiques des poètes (avant tout à la répartition des blancs sur la page). De nombreux poètes français contemporains pratiquent une écriture du silence, une écriture de la discontinuité où les blancs ont une fonction structurelle et structurante. Il y est légitime de parler d'une « ponctuation blanche » (Favriaud 2004) où le blanc devient une composante prosodique et syntaxique des poèmes.

Préoccupant les critiques aussi bien que les poètes eux-mêmes, les questions de forme ont toujours été investies d'une forte charge sémantique. Elles restent indissociables de considérations externes, suscitant des réflexions d'ordre historique, esthétique et psychologique. Lors de nos analyses, nous avons attiré l'attention sur l'abondance des prises de positions théoriques des poètes, nous interrogeant sur le matériau poétique et sur leur mission de « trouver une langue » (Rimbaud 1972 : 252).

Les études métrique, rythmique, rimique, syntaxique, typographique et générique que nous avons menées – tout en signalant les difficultés – n'épuisent pas, bien sûr, les possibilités d'analyse de la poésie moderne et contemporaine. Nos constatations pourront être nuancées à la lumière des faits rassemblés sur un corpus plus important. Toutefois, nous espérons avoir montré à la fois les enjeux et la nécessité de ces types d'examen.

Dans la troisième partie, nous nous sommes intéressée à la poésie française moderne et contemporaine sous l'angle de sa traduction vers le hongrois. Notre travail s'inscrit, d'un côté, dans les recherches sur la traduction poétique, aujourd'hui de plus en plus intenses, de l'autre côté dans l'approche linguistique de la poésie, insistant sur la spécificité du langage poétique.

Pour l'analyse formelle de la poésie moderne et contemporaine, beaucoup de points restent encore à préciserNous nous sommes efforcée d'exposer l'état de la question, tout en essayant de formuler des hypothèses générales. Citons pour finir Léon Robel (1970 : 82) : « Les linguistes se sont mis à lire les poètes ; ils espéraient dissiper les mystères de la poésie, ils ont appris à mieux scruter la langue. Parce que la poésie parle tout simplement de la langue ».

VI. BIBLIOGRAPHIE

1. Textes de référence

APOLLINAIRE, Guillaume 2002. *Alcools*. Gallimard, coll. « Poésie », Paris.

APOLLINAIRE, Guillaume 1952. *Tendre comme le souvenir*. Gallimard, Paris.

ARAGON, Louis [1946] 1980. *Le Crève-cœur*. *Le Nouveau Crève-cœur*. Gallimard, coll. « Poésie », Paris.

ARAGON, Louis [1942] 1975. *Les yeux d'Elsa*. Seghers, Paris.

ARANY, János 2002. *Arany János balladái*. Sziget Könyvkiadó, Budapest.

BANVILLE, Théodore de 1996. *Oeuvres poétiques complètes*. Textes électroniques interactifs, Edwards (P.J.) (ed.), Mount Allison University, Sackville.

BAUDELAIRE, Charles 1968. *Œuvres complètes*. Seuil, Paris.

BERTRAND, Aloysius 1980. *Gaspard de la Nuit*. Gallimard, coll. « Poésie », Paris.

BONNEFOY, Yves 2014. *L'heure présente* (et autres textes). Gallimard, coll. « Poésie », Paris.

BONNEFOY, Yves 1990. *Entretiens sur la poésie* (1972-1990). Mercure de France, coll. « Essais », Paris.

BOTQUIN, Jean 2010. *Bréviaire d'un quotidien*. Recueil de haïkus suivis d'autres poèmes. Éditions du Cygne, Paris.

BOTQUIN, Jean 2013. *Les épousailles des ombres*. Éditions du Cygne, Paris.

BOUCHAUD, Jérôme et VOISSET, Georges 2014. *Une poignée de Pierreries*. Collection de pantouns francophones. Éditions Jentayu, Paris.

BOUCHET, André du 1991. *Dans la chaleur vacante*, suivi de *Où le soleil*. Gallimard, coll. « Poésie », Paris.

BOUCHET, André du 1998. *l'ajour*. Gallimard, coll. « Poésie », Paris.

BOUCHET, André du 2000. *annotations sur l'espace non datées (carnet 3)*. Fata Morgana, Fontfroide-le-Haut.

BUISSET, Dominique 2010. *Quadratures*. Éd. Nous, coll. « Disparate », Paris.

BUTOR, Michel 2004. *Anthologie nomade*. Gallimard, coll. « Poésie », Paris.

CLAUDEL, Paul 1957. *Œuvre poétique.* Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris.

CLAUDEL, Paul 1965. *Œuvre en prose*. Préface par Gaëtan Picon. Édition établie et annotée par Jacques Petit et Charles Galpérine. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, p. 3-45, 68-81.

CLAUDEL, Paul 1985. *Cent phrases pour éventails*. Édition critique et commentée par Michel Truffet. Les Belles-Lettres, Paris.

CLAUDEL, Paul 2002. *Cinq grandes odes. La Cantate à trois voix*. Préface de Jean Grosjean. Gallimard, coll. « Poésie », Paris.

CLAUDEL, Paul 2005. *Kantáta három hangra és más költemények* [Cantate à trois voix et autres poèmes]. Trad. par Ferenc Szabó. Új Ember Kiadó, Debrecen.

CLAUDEL, Paul –Rivière, Jacques 1984. *Correspondance*, *1907-1924*. Édition complète. Texte établi par Auguste Anglès et Pierre de Gaulmyn. Cahiers Paul Claudel, 12, Gallimard, Paris.

CLIFF, William [1993] 1997, *Autobiographie*. La Différence, Paris.

CLIFF, William 2000, *L'État belge*. Table ronde, « Vermillon », Paris.

CLIFF, William 2002. *Écrasez-le*, précédé de *Homo sum*. Gallimard, coll. « Poésie », Paris.

DECAUNES, Luc 1984. *Le Poème en prose*. Anthologie (1842-1945). Seghers, Paris.

DESNOS, Robert 1975. *Destinée arbitraire*. Gallimard, coll. « Poésie », Paris.

DESNOS, Robert, [1944] 2000. *Chantefables et Chantefleurs*. Éditions Gründ, Paris.

DUHAIME, André 1996. *Cet autre rendez-vous, haïkus choisis*. David, Orléans.

ÉLUARD, Paul 1984. *La Vie immédiate*, suivi de *La Rose publique* et de *Les Yeux fertiles*. Gallimard, coll. « Poésie », Paris.

ÉTIEMBLE, Janine 1969. *Correspondance 1936-1959 : René Étiemble, Jules Supervielle*. SEDES, Paris.

GARNEAU, Hector de Saint-Denys 1972. *Poésies. Regards et jeux dans l'espace. Les Solitudes*. Fides, Montréal.

GODIN, Gérald 1960. *Chansons très naïves*. Édition du Bien public, Trois-Rivères.

GOFFETTE, Guy 1991. *La vie promise*. Gallimard, coll. « Poésie », Paris.

GOFFETTE, Guy 1997. *Vízhalász* [Le Pêcheur d'eau]. Poèmes choisis et traduits par Krisztina Tóth, András Imreh, János Lackfi. Széphalom Könyvműhely, Budapest.

GUILLEVIC – JEAN, Raymond 1982. *Choses parlées*, *entretiens*. Champ Vallon, Paris.

GUILLEVIC 1955. « Épître », *Europe*, Nº 111, p. 50–57.

GUILLEVIC, Eugène 1977 [1967]. *Mes poètes hongrois*. Éditions Corvina, Budapest.

GUILLEVIC 1954. *Trente et un sonnets*. Gallimard, Paris.

HÉBERT, Anne 1993. *Œuvre poétique 1950-1990*. Boréal compact, Montréal.

HUGO, Victor 1985. *Œuvres complètes. Poésie I*. Laffont, coll. « Bouquins », Paris.

JACCOTTET, Philippe 2011. *L'encre serait de l'ombre.* Notes, proses et poèmes choisis par l'auteur 1946-2008. Gallimard, coll. « Poésie », Paris.

JACCOTTET, Philippe 1987. *Une transaction secrète. Lectures de poésie*. Collection Blanche, Gallimard, Paris.

JÓZSEF, Attila 1998. *Complainte tardive. Poèmes choisis*. Choix, adaptations et postface par Georges Timár. Balassi Kiadó, Budapest.

KAHN, Gustave 1897. *Premiers poèmes*. Mercure de France, Paris.

LACKFI, János (éd.) 2004. *A hatlapú rigó. Kortárs francia-belga költők* [Le merle à six côtés. Poètes français-belges contemporains]. Nagyvilág, Budapest.

LAFORGUE, Jules 1995. *Œuvres complètes* II. L'Age d'Homme, Lausanne.

LALANNE, Francis 2006. *Skizogrammes, pantoums.* Éditions Bibliophane.

MALLARMÉ, Stéphane 1945. *Œuvres complètes*. Tome I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris.

MELANÇON, Robert 2004. *Le paradis des apparences. Essai de poèmes réalistes*. Noroît, Montréal.

MOULIN, Jacques 2013. *A vol d'oiseaux*. Atelier contemporain, Ed. François-Marie Deyrolle, Paris.

MORIN, Paul 1911. *Le paon d'émail*. A. Lemerre, Paris.

NELLIGAN, Émile 1952. *Poésies complètes 1896-1899*. Texte établi et annoté par Luc Lacourcière, Fides, Montréal et Paris.

NEUHUYS, Paul 1984, *On a beau dire*, anthologie. Éditions Labor, Bruxelles.

PAULHAN, Jean 1986. *Choix de lettres*. Tome II, Gallimard, Paris.

PRÉVERT, Jacques 1999. *Paroles*. Gallimard, coll. « Poésie », Paris.

QUENEAU, Raymond 1992. *L'Instant fatal*, précédé de *Les Ziaux*. Gallimard, coll. « Poésie », Paris.

RÉDA, Jacques [1982] 2001. *Hors les murs*. Gallimard, coll. « Poésie », Paris.

RÉDA, Jacques 1985. *Celle qui vient à pas légers.* Fata Morgana, Montpellier.

RÉDA, Jacques 1991. *Lettre sur l'univers et autres discours en vers français*. Gallimard, coll. « Poésie », Paris.

RÉDA, Jacques 2004. *L'adoption du système métrique* (poèmes 1999-2003). Gallimard, Paris.

RIMBAUD, Arthur 1972. *Œuvres complètes*. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris.

ROUBAUD, Jacques 1967. ∈. Gallimard, coll. « Poésie », Paris.

ROUBAUD, Jacques 1981. *Dors*, précédé de *Dire la Poésie*. Gallimard, coll. « Poésie », Paris.

ROUBAUD, Jacques 1986. *Quelque chose noir*. Gallimard, coll. « Poésie », Paris.

ROUBAUD, Jacques 2010. *Vala mi: fekete*. Traduit par Levente Seláf. Kalligram, Pozsony-Budapest.

ROUBAUD, Jacques 1989. *Le grand incendie de Londres*. Récit, avec incises et bifurcations, Seuil, Paris.

SAINT-JOHN PERSE 1960. *Éloges* suivi de *La Gloire des Rois, Anabase, Exil*. Gallimard, coll. « Poésie », Paris.

SAINT-JOHN PERSE 1969. *Bóják* [Amers]. Trad. et préface de István Vas. Európa, Budapest.

SAINT-JOHN PERSE 1972. *Œuvres complètes*. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris.

SAINT-JOHN PERSE 2000. *Dicséretek. Királyok dicsősége. Anabázis* [Éloges. La Gloire des Rois. Anabase]. Noran Kiadó, Budapest.

SENGHOR, Léopold Sédar [1964] 1990. *Œuvre poétique*. Éditions du Seuil, Paris.

SOMLYÓ György 1991. *Szonett, aranykulcs. 1001 szonett a világirodalomból* [Sonnet, clé d'or. 1001 sonnets de la littérature mondiale], Orpheusz Kiadó, Budapest.

SOMLYÓ, György (éd. et trad.) 1971. *Hallomás* [Ouï-dire]. Európa, Budapest.

SUPERVIELLE, Jules 1996. *Œuvres poétiques complètes*. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris.

SUPERVIELLE, Jules 1931. *L'Enfant de la Haute mer*. Gallimard, Paris.

SUPERVIELLE, Jules 1928. *L'Uruguay*. Éditions Émile-Paul Frères, Paris.

TÓTH, Krisztina (red.). 1995. *A látogatás. Kortárs francia költők* [La visite. Poètes français contemporains]. Jelenkor Kiadó, Budapest – Pécs.

VALÉRY, Paul 1957. *Œuvres* I. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris.

VALÉRY, Paul 1992. *Ego scriptor* et *Petits poèmes abstraits*. Gallimard, coll. « Poésie », Paris.

VERLAINE, Paul 1962. *Œuvres poétiques complètes*. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris.

WHITMAN, Walt [1918] 1993. *Poèmes. Feuilles d'herbe*. Gallimard, coll. « Poésie », Paris.

2. Ouvrages et articles consacrés aux auteurs

ALEXANDRE, Didier 2001a. Une conférence de Jules Supervielle sur Paul Claudel. *Bulletin de la Société Paul Claudel*, nº 162, p.1-5.

ALEXANDRE, Didier 2001b. « Paul Claudel », in JARRETY, Michel (dir.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours.* Presses Universitaires de France, Paris, p.145-151.

ANTOINE, Gérald 1959. *Les cinq grandes odes de Claudel ou la poésie de la répétition.* Lettres Modernes, Paris.

AROUI, Jean-Louis 1993. Forme strophique et sens chez Verlaine. *Poétique*, nº 95, p.277- 299.

AUROUET, Carole – COMPERE, Daniel – GASIGLIA-LASTER, Danièle – LASTER, Arnaud (éd.) 2004. *Jacques Prévert, « Frontières effacées »*. Bibliothèque Mélusine, L'Age d'Homme.

AUTRAND, Michel 1982. Claudel, poète de la négation dans les « Cinq grandes odes ». *Europe*, nº 635, p.124-136.

BARBARANT, Olivier 2001. « Louis Aragon », in JARRETY, Michel (dir.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours,* Presses Universitaires de France, Paris, p.23-29.

BEAUJEU, Claude-Marie 1993. *L'alexandrin dans* Le Crève-Cœur *d'Aragon. Étude de rythme*. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris.

BERGENS, André 1969. *Jacques Prévert*. Classiques du XXe siècle. Éditions Universitaires, Paris.

BLAIS, Jacques 1999. Décadence chez Nelligan : le cas du poème « Je veux m'éluder ». *Voix et images* 24, 2, p.264-276.

BLANCHET, André 1961. « Jules Supervielle, poète de l'espace », in *La Littérature et le spirituel,* t. III, Aubier-Montaigne, Paris, p.145-162.

BOBILLOT, Jean-Pierre 1986. Rimbaud et le « vers libre ». *Poétique*, nº 66, p.199-216.

BOBILLOT, Jean-Pierre 2004. *Rimbaud. Le meurtre d'Orphée. Crise de Verbe & chimie des vers ou la Commune dans le Poëme.* Romantisme et modernités 76, Honoré Champion, Paris.

BOURJEA, Serge 1986. L'Absent. *Bulletin des Études Valéryennes*, nº 42, juin 1986, p.41-63.

BOURJEA, Serge 1994. L'écriture de l'angoisse. *Bulletin des Études Valéryennes*, nºs 65-66, mars-juin 1994, p.11-30.

BOZON-SCALZITTI, Yvette 1965. *Le verset claudélien. Une étude du rythme (Tête d'Or).* Minard, Archives des Lettres Modernes 63, Paris.

BROCHU, André 2003. *Anne Hébert : le secret de vie et de mort*. Les Presses de l'Université d'Ottawa, Ottawa.

BURGOS, Jean 1996. « Une poétique de la rupture », in MURAT, Michel (dir.), *Guillaume Apollinaire : Alcools*, Littératures contemporaines nº 2, Éditions Klincksieck, Paris, p.63-80.

CHEVRIER, Alain 2008. « La forme du sonnet chez Raymond Queneau », in CHEVRIER, Alain et MONCOND'HUY, Dominique (éd.), *Le sonnet contemporain*. Les actes du Colloque « Retours au sonnet », publiés avec le concours des revues *Formes Poétiques Contemporaines* et *La Licorne*, Formules nº 12, Éditions A. Viénot, Noiesis, p.35-50.

COHEN, Henry 1989. Le rondel dans la poésie d'Émile Nelligan. *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne* 14, 2, p.105-127.

COHEN, Henry 2005. Paul Morin, maître sonnettiste. *Canadian Poetry Studies* 56, p.27-38.

COLLOT, Michel 2004. « Le vers dans *Paroles* », in AUROUET, Carole et alii, *Jacques Prévert, « Frontières effacées »*, Bibliothèque Mélusine, L'Age d'Homme, p.63-71.

COMBE, Dominique 2004. *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations d'Arthur Rimbaud*. Gallimard, coll. « Foliothèque », Paris.

COOK, Margaret Michèle 1997. Jules Supervielle : pour une poétique de la transparence. *Études françaises*, vol. 33, 2, p.35-46.

DÉCAUDIN, Michel 1996. « De quelques idées reçues », in *Guillaume Apollinaire : Alcools* (dir. MURAT, Michel), Littératures contemporaines nº 2, Éditions Klincksieck, Paris, p.255-269.

DEGOTT, Bernard 2011. « Maintenant e(s)t tous les jours », in *Guillevic maintenant* (dir. BROPHY, Michael – FOURNIER, Bernard), Honoré Champion, Paris, p.309-325.

DELAS, Daniel 1980. « Lire la poésie / Lire Supervielle », in *Lectures des Amis inconnus*. Belin, Paris, p.17-32.

DESSONS, Gérard 2000. « La ponctuation de page dans *Cent phrases pour éventails* de Paul Claudel », *La Licorne*, nº 52, 235-244. [En ligne]. http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index. (Page consultée le 25 juin 2017).

EASTMAN, Andrew 1999. « La modernité américaine dans la poésie française : Jacques Roubaud et le vers libre américain », *Revue Française d'Études Américaines*, vol. 80, nº 1, p.23-32.

ERKKILA, Betsy 1980. *Walt Whitman among the French. Poet and Myth.* Princeton University Press, Princeton.

ÉTIEMBLE, René 1960. *Supervielle*. Gallimard, Paris.

FAVRE, Yves-Alain (dir.) 1994. *Approches de Jacques Réda*. Actes du colloque organisé à l'Université de Pau le 8 juin 1991. Textes réunis par Christine Van Rogger Andreucci. Publications de l'Université de Pau, Pau.

FISCHBACH, Sophie 2013. « Étude génétique du conte-poème de Jules Supervielle : vers une redéfinition des frontières génériques », *Textes et contextes*, nº 8.

http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=413

FONTVIELLE-CORDANI, Agnès 2013. « Liste et négation en poésie. La poétique du vide chez Paul Éluard », in MILCENT-LAWSON, Sophie, LECOLLE, Michelle et MICHEL, Raymond (dir.), *Liste et effet liste en littérature*, Classiques Garnier, Paris, p.327-345.

FOURCAUT, Laurent 2008. « *Autobiographie* de William Cliff : le sonnet comme (in)discipline », in CHEVRIER, Alain et alii, *Le sonnet contemporain. Retours au sonnet*, Formules / Revue des créations formelles, Noesis, Paris, p.167-178.

FRANKLIN, Ursula 1979. Valéry et le poème en prose. *Bulletin des Études Valéryennes*, nº 21, juin 1979, p.33-49.

FRÉDÉRIC, Madeleine 1984. *La Répétition et ses structures dans l'œuvre de Saint-John Perse*. Gallimard, Paris.

GALAY, Jean-Louis 1977. Problèmes de l'œuvre fragmentale : Valéry. *Poétique*, nº 31, p.337-367.

GROJNOWSKI, Daniel 1984. Poétique du vers libre. *Derniers vers* de Laforgue (1886). *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1984/LXXXIV, p.390-413.

GROJNOWSKI, Daniel 1988. *Jules Laforgue et l'originalité.* A la Baconnière, Neuchâtel.

GUYAUX, André 1985. *Poétique du fragment*. *Essai sur les « Illuminations » de Rimbaud*. A la Baconnière, « Langages », Neuchâtel.

GUYAUX, André 1991. *Duplicités de Rimbaud*. Honoré Champion-Slatkine, Paris-Genève.

HELLERSTEIN, Nina 1990. *Mythe et structure dans les Cinq Grandes Odes de Paul Claudel*. Les Belles Lettres, Paris.

HELLERSTEIN, Nina 2004. « Claudel et Whitman », *Paul Claudel Papers*, A Journal of the Paul Claudel Society, vol. II, p.105-116.

IRESON, John Clifford 1962. *L'œuvre poétique de Gustave Kahn (1859-1936)*. Nizet, Paris.

LEMAIRE, Michel 1994. Métrique et prosaïsme dans la poésie de Saint-Denys Garneau. *Voix et Images* 20, 1, p.73-84.

MALDINEY Henri 2011. « La poésie d'André du Bouchet ou la genesis spontanea ». Entretien avec Michael Jakob, *Archives de Philosophie*, tome 74, no. 3, p.457-468. URL: http://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2011-3-page-457.htm.

MARCOTTE, Hélène 2001. Le paon d'émail de Paul Morin : l'exploration des lointains. *Tangence. Figures de l'Orient* 65, p.82-90, Presses de l'Université du Québec, Québec.

MARTIN, Serge 2014. Jacques Moulin : *A vol d'oiseaux*. Note de lecture. *Europe*, nº 1019, mars 2014, p.351-352.

MAZALEYRAT, Jean 1967. « La tradition métrique dans la poésie d'Éluard », in PARENT, Monique (dir.), *Le vers français au 20e siècle*. Paris, Klincksieck, Paris, p.25-42.

MESCHONNIC, Henri 1970. Prosodie et langage du couple dans *La vie immédiate* d'Éluard. *Langue française*, année 1970, nº 7, p.45-55.

MONTEMONT, Véronique 2004. *Jacques Roubaud. L'amour du nombre*. Perspectives, Presses Universitaires du Septentrion, Lille.

MURAT, Michel 1996. « L'allure lyrique », in MURAT, Michel (dir.), *Guillaume Apollinaire : Alcools*. Littératures contemporaines nº 2, Éditions Klincksieck, Paris, p.155-182.

MURAT, Michel 2012. « Le vers *facile* d'Éluard », in *La Langue des dieux modernes*, Classiques Garnier, Paris, p.165-199.

PAOLI, Angèle 2011. A rebours. « Quadratures » de Dominique Buisset. Note de lecture. *Europe*, nº 985, p.381-384.

PEREZ, Claude-Pierre 1995. *Le Défini et l'inépuisable. Essai sur « Connaissance de l'Est » de Paul Claudel*. Les Belles Lettres, Paris.

PICKERING, Robert 1983. *Paul Valéry : poète en prose. Étude de la prose lyrique des « Cahiers ».* Minard, Lettres Modernes, Paris.

PICKERING, Robert 2002. Assimiler le mouton : Valéry face à l'intertexte mallarméen. *Romanic Review*, New York, v. 93, nos 1-2, p.123-140.

PRADEAU, Christophe 2002. « Le sentiment de *déjà-lu* dans l'œuvre de Jacques Roubaud », in GUILLAUME, Daniel (éd.). *Poétiques et poésies contemporaines*. Le temps qu'il fait, Bazas, p.203-226.

PUFF, Jean-François 2006. « *Nuage et fascination* : axiomatique et composition du sonnet chez Jacques Roubaud », in DEGOTT, Bertrand – GARRIGUES, Pierre (éd.) *Le sonnet au risque du sonnet*. L'Harmattan, Paris, p.415-425.

ROBINSON-VALERY, Judith 1979. *Rimbaud, Valéry et « l'incohérence harmonique ».* Minard, Paris.

ROUGÉ, Pascale 2002. *Aux frontières. Sur Jacques Réda*. Septentrion, Presses Universitaires.

ROYER, Jean 1994. Gérald Godin. *Lettres québécoises*, no 76, p.7.

SACOTTE, Mireille 1999. *Éloges* et *La gloire des rois de Saint-John Perse*. Gallimard, Paris.

SADOUL, Georges 1967. *Aragon*. Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », Paris.

SUPERVIELLE, Jules 1946. Éléments d'une poétique. *Valeurs* (Cahiers de critique et de littérature), no 5, p.27-35.

THIBAULT, Louis-Jean 2004. Faits minuscules. *Liberté* 46, 3, p.119-227.

WATTEYNE, Nathalie 2004. « Regards offensés et voix captives : lectures du *Tombeau des rois* et de *Mystère de la parole* d'Anne Hébert », in WATTEYNE, Nathalie (dir.), *Dimensions poétiques de l'œuvre d'Anne Hébert. Les Cahiers Anne Hébert 5*. Fides, Université de Sherbrooke, p.49-66.

3. Ouvrages généraux

ADAM, Jean-Michel 1991. *Langue et littérature : analyses pragmatiques et textuelles*. Hachette, Paris.

ANIS, Jacques 1988. *L'écriture : théories et descriptions*. De Boeck Université, Éditions universitaires, Bruxelles.

AQUIEN, Michèle 1993a. *Dictionnaire de poétique*. « Les Usuels de Poche », Le Livre de Poche, Paris.

AQUIEN, Michèle 1993b. *La versification appliquée aux textes*. Nathan (128), Paris.

AQUIEN, Michèle – HONORÉ, Jean-Paul 1997. *Le renouvellement des formes poétiques au XIX^e^ siècle*. Nathan (128), Paris.

AQUIEN, Michèle – MOLINIÉ, Georges 1999. *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. La Pochothèque, Le livre de poche, Paris.

AQUIEN, Michèle 2004 [1990]. *La versification*. Presses Universitaires de France, « Que sais-je? », Paris.

ARNOLD, Ivor A. 1980. Le vers libre au Canada : Notes à propos d'un problème de datation. *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne* 5, 2, p.222-235.

ARNOLD, Ivor A. 1987. Diachronie des styles de la poésie québécoise, 1860-1980. *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne* 12, 1, p.3-14.

AROUI, Jean-Louis 2003 (éd.). *Le sens et la mesure. De la pragmatique à la métrique*. Hommages à Benoît de Cornulier. Honoré Champion, Paris.

BACKÈS, Jean-Louis 1974. La place et le rôle de la métrique dans une théorie de la littérature. *Littérature*, 14, p.19-35.

BACKÈS, Jean-Louis 1997. *Le vers et les formes poétiques dans la poésie française.* Hachette, Paris.

BACQUEY, Stéphane, « Versificateurs, tout de même. Usages et mentions du vers après le tournant des années 80 », *Fabula / Les colloques*, Hégémonie de l'ironie ?, http://www.fabula.org/colloques/document995.php. Article publié le 19 juin 2008.

BAETENS, Jan 2003. A. R. Ammons et la question de l'enjambement. *Formes poétiques contemporaines*, Les impressions nouvelles, Paris-Bruxelles, p.306-318.

BANVILLE, Théodore de 1872. *Petit traité de poésie française*. Bibliothèque de l'Écho de la Sorbonne, Éd. A. Le Clère, Paris.

BAUER, Franck 2004. Le sexe des rimes. À propos de quelques strophes de « La Chanson du Mal-Aimé ». *Questions de styles*, nº 1, p.65-79.

BENOTEAU-Alexandre, Marie-Ève 2011. Typographie biblique et modernité poétique : réflexions sur le blanc intralinéaire dans la poésie de Milosz, Claudel et Meschonnic, *Loxias*, juin 2011, nº 33. [En ligne]. http://revel.unice.fr/loxias/index.html.

BENVENISTE, Émile 1966. *Problèmes de linguistique générale* 1, Gallimard, Paris.

BERNARD, Suzanne ([1959] 1994). *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Nizet, Paris.

BERNADET, Arnaud (2008). Compte rendu sur SZILÁGYI, Ildikó 2004. *Les tendances évolutives de la versification française à la fin du XIXe siècle.* Debrecen. *Revue d'histoire littéraire de la France*, Presses Universitaires de la France, 2008, 108: 3, 736-739.

BIGOT, Michèle − PITAVY, Jean-Christophe (dir.) 2008. *Ellipse et effacement. Du schème de phrase aux règles discursives*. Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne.

BILLY, Dominique 2000. « La rime androgyne. D'une métaphore métrique chez Verlaine », in MURAT, Michel (éd.). *Le vers français. Histoire, théorie, esthétique*. Honoré Champion, Paris.

BLANCHET, André 1961. « Jules Supervielle, poète de l'espace », in *La Littérature et le spirituel,* t. III, Aubier-Montaigne, Paris, p.145-162.

BOBILLOT, Jean-Pierre 1992. Vers, prose, langue. Quelques propositions, *Poétique* 23 : 71-91.

BOBILLOT, Jean-Pierre 2000. « Pour une métrique restreinte : quelques propositions », in MURAT, Michel (éd.), *Le Vers français : histoire, théorie, esthétique*, Honoré Champion, Paris, p.107-126.

BOBILLOT, Jean-Pierre 2004. Qu'il ne peut y avoir de « métrique » dans la poésie versifiée moderne de langue française. Une brève histoire du vers. *PO&SIE*, nº 106, 102-117.

BONENFANT, Luc 2007. Modernité générique et usages formels du verset dans « Les athmosphères » de Jean-Aubert Loranger. *Études littéraires (Théories, analyses et débats). Le* verset moderne (sous la direction de Nelson Charest) 39, 1, p.69-81.

BOSCHIAN-CAMPANER, Catherine 2009. *Le vers libre dans tous ses états. Histoire et poétique d'une forme (1886-1914).* L'Harmattan, Paris.

BOURASSA, Lucie 1993. *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine.* Les Éditions Balzac, Montréal.

BRIX, Michel 2014. *Poème en prose, vers libre et modernité littéraire*. Éditions Kimé, Paris.

CHAREST, Nelson (éd.) 2007. Le verset moderne. *Études littéraires*, Université Laval, vol. 39, 2007/1, Montréal, Québec.

CHAREST, Nelson 2010. « Compte rendu sur Michel Murat, *Le vers libre* ». www.revue-analyses.org, vol. 5, no 2, printemps 2010.

CHERCHI, Lucien 1978. L'ellipse comme facteur de cohérence. *Langue française*, vol. 38, nº 1, p.118-128.

CHEVRIER, Alain 1996. *Le sexe des rimes*. Les Belles Lettres, collection « Architecture du verbe », Paris.

CHEVRIER, Alain et MONCOND'HUY, Dominique (éd.) 2008. *Le sonnet contemporain*. Les actes du Colloque « Retours au sonnet », publiés avec le concours des revues *Formes Poétiques Contemporaines* et *La Licorne*, Formules nº 12, Éditions A. Viénot, Noiesis.

COHEN, Jean 1966. *Structure du langage poétique*. Flammarion, Paris.

COLLOT, Michel 1988. *L'horizon fabuleux* I. José Corti, Paris.

COMBE, Dominique 1989. *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*. José Corti, Paris.

COMBE, Dominique 1992. *Les genres littéraires*. Hachette, Paris.

COMBE, Dominique 2001. « Modernité et refus des genres », in DAMBRE, Marc et GOSSELIN-NOAT, Monique (éd.) *L'éclatement des genres au XX^e siècle*. Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 49-59.

CORNULIER, Benoît de 1981. « Prosodie : éléments de versification française », in KIBÉDI VARGA, Áron (éd). *Théorie de la littérature*. Picard, Paris, p.94-136.

CORNULIER, Benoît de 1982. *Théorie du vers*. Le Seuil, Paris.

CORNULIER, Benoît 2001. « Métrique et formes versifiées », in JARRETY, Michel (dir.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours.* Paris, Presses Universitaires de France, p.493-502.

COURT, Raymond 1991. Ellipse et accent rythmique (musique, poésie, peinture). *Horizons philosophiques*, vol. 2, nº 1, p.23-35.

DAILLIE, François-René 2000. *La Lune et les étoiles (le pantoum malais).* Les Belles Lettres, coll. « Architecture du verbe », Paris.

DAMBRE, Marc et GOSSELIN-NOAT, Monique (dir.) 2001. *L'éclatement des genres au XX^e siècle*. Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris.

DECAUDIN, Michel 1960. *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française, 1892-1914*. Privat, Toulouse.

DEGOTT, Bertrand et GARRIGUES, Pierre (éd.) 2006. *Le sonnet au risque du sonnet*. L'Harmattan, Paris.

DEGOTT, Bertrand 1996. *« Ballade n'est pas morte ». Étude sur la pratique de la ballade médiévale depuis 1850*. Annales littéraires de l'université de Franche-Comté, Les Belles Lettres, Paris.

DELAS, Daniel 1978. La grammaire générative rencontre la figure. Lectures, *Langages*, vol. 12, nº 51, p.65-104.

DELOFFRE, Frédéric 1973. *Le Vers français*. C.D.U. / S.E.D.E.S., Paris.

DESSONS, Georges et MESCHONNIC, Henri 1998. *Traité du rythme. Des vers et des proses*. Dunod, Paris.

DESSONS, Gérard 1991. *Introduction à l'analyse du Poème*. Bordas, Paris.

DUJARDIN, Edouard 1936. « Les premiers poètes du vers libre », in *Mallarmé par un des siens*. Messein, p.105-184.

DURAND, Pascal 2006. « Le sonnet *renversé* chez les poètes de la modernité », in DEGOTT, Bertrand et GARRIGUES, Pierre (éd.) 2006. *Le sonnet au risque du sonnet*. L'Harmattan, Paris, p.169-183.

ELWERT, Wilhelm Theodor 1965. *Traité de versification française des origines à nos jours*. Klincksieck, Paris.

ETKIND, Efim 1982. *Un art en crise : essai de poétique de la traduction poétique*. L'Age D'Homme, Lausanne.

FAVRIAUD, Michel 2004. Quelques éléments d'une théorie de la ponctuation blanche – par la poésie contemporaine. *L'Information grammaticale*, vol. 102, nº 1, p.18-23.

FAVRIAUD, Michel (éd.) 2018. Poésie et langue : aspects théoriques et didactiques. *Pratiques (linguistique, littérature, didactique)*, numéros 179-180.

FOURNIER Bernard 2003. « Guillevic et les références formelles », in LARDOUX, Jacques (dir.), *Guillevic : La passion du monde*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, p.109–121.

GÁLDI, László [1961] 1993. *Ismerjük meg a versformákat !* Móra Kiadó, Budapest.

GÁLDI, László 1965. Az újlatin szabadvers nyelvi eszközei [Les outils linguistiques du vers libre néo-latin]. *Filológiai Közlöny*, nº 3-4, p. 340-354.

GHIL, René 1978. *Traité du verbe*. États successifs (1885 – 1886 – 1887 – 1888 – 1891 – 1904). Textes présentés, annotés, commentés par Tiziana Goruppi. Nizet, Paris.

GIROUX, Robert − DAME, Hélène 1981. Les critères de poéticité dans l'histoire de la poésie québécoise (sémiotique littéraire), *Études littéraires* 14, 1, p.123-162.

GORILOVICS, Tivadar (éd.) 2009. *A mi francia költőnk, Guillevic* [Notre poète français, Guillevic], Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen.

GOURMONT, Rémy de 1899. *Esthétique de la langue française*. Mercure de France, Paris.

GOURMONT, Rémy de 1927 (10e édition). *Promenades littéraires. Quatrième série. Souvenirs du Symbolisme et autres études.* Paris, Mercure de France, Paris, p.5-92.

GOUVARD, Jean-Michel 1996. Le vers français : de la syllabe à l'accent. *Poétique*, nº 106, p.223-247.

GOUVARD, Jean-Michel 1999. *La versification.* P.U.F, Paris.

GOUVARD Jean-Michel 2000. *Critique du vers*. Honoré Champion, Paris.

GOUVARD, Jean-Michel 2001. *L'analyse de la poésie.* Presses Universitaires de France, Paris.

GOUVARD, Jean-Michel 2002. Éléments pour une grammaire de la poésie moderne. *Poétique*, nº 129, p.3-31.

GRAFE, Adrian et WANLIN, Nicolas (éd.) 2019. *Trouver une langue / Finding a language : Poésie et poétique /Poetry ans Poetics*. Artois Presses Université, Arras.

GRAMMONT, Maurice [1908] 2015. *Petit traité de versification française*. A. Colin, Coll. « U », Paris.

GROSJEAN Jean, « Notes. Trente et un poèmes, de Guillevic », *La Nouvelle NRF*, N° 27, 1er mars 1955.
https://vitrine.edenlivres.fr/publications/1664-la-nouvelle-nouvelle-revue-francaise-n-27-mars-1955

GUILLAUME, Daniel (éd.) 2002. *Poétiques et poésies contemporaines*. Le temps qu'il fait, Bazas.

GUIRAUD, Pierre 1970. *La versification*. PUF, coll. « Que sais-je ? », Paris.

HACKETT, Charles-Arthur 1978. Grandes tendances de la poésie française depuis 1950. *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*. Vol. 30, n° 1, p.195-208.

HORVÁTH, Iván 1991. *A vers*. Gondolat Kiadó, 2000 könyvek, Budapest.

HURET, Jules [1891] 1982. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Les Editions Thot, Vanves.

JAFFRÉ, Jean 1984. *Le vers et le poème.* Nathan–Université, Paris.

JARRETY, Michel (éd.) 2001. *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours.* Presses Universitaires de France, Paris.

JOHNSON, Barbara 1979. *Défigurations du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne*. Flammarion, Paris.

JOUBERT, Jean-Louis 2003. *Genres et formes de la poésie*. Armand Colin, Paris.

JOUET, Jacques [1998] 2005. *Échelle et papillons. Le pantoum. Comprenant la réédition intégrale en fac-similé du poème de René Ghil*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Architecture du verbe ».

JÓZAN, Ildikó 2009. *Baudelaire traduit par les poètes hongrois : vers une théorie de la traduction*. Presses Sorbonne Nouvelle, Paris.

KAHN, Gustave 1897. *Préface des Premiers poèmes*. Mercure de France, Paris.

KESTING, Marianne 1972. L'horreur du vide. La métaphore du blanc chez Poe, Melville et Mallarmé. *Romantisme*, vol. 2, nº 4, p.20-36.

KIBÉDI VARGA, Áron 1977. *Les constantes du poème : analyse du langage poétique*. A. et J. Picard, Paris.

KISS, Sándor 2002. « Szövegkoherencia és szövegértelmezés a lírában », in ANDOR, J., BENKES, Zs., BÓKAY, A. (szerk.), *Szöveg az egész világ.* Petőfi S. János 70. születésnapjára. Tinta Könyvkiadó, Budapest, p.312-317.

KISS, Sándor 2011. « Forme : signification et histoire d'un mot », in BÁRDOSI, Vilmos (éd.), *235 années d'enseignement du français à l'université de Budapest*. ELTE BTK Francia Tanszék – Tinta Könyvkiadó, Budapest, 119-121.

KITAMURA, Miou 2011. *L'évolution du haiku en France et ses caractéristiques*. Éditions Universitaires Européennes, Paris.

LABOURET, Guilhem 2007. Aux sources du verset moderne : le verset chez Lamennais, entre exégèse et invention, *Études littéraires*, Université Laval, vol. 39, 2007/1, p.13-24.

LACKFI, János 2008. « A fordítás betegség, akár a szerelem [La traduction est une maladie comme l'amour] », in JENEY, Éva – JÓZAN, Ildikó (éd.) 2008. *Nyelvi álarcok. Tizenhárman a fordításról* [Masques langagiers. Treize sur la traduction]. Balassi Kiadó, Budapest, p.80-112.

LAMBERT, José 1993. Shakespeare en France au tournant du XVIII[e] siècle. Un dossier européen. *European Shakespeares. Translating*

Shakespeare in the Romantic Age. Ed. Delabastita, Dirk et D'Hulst, John Benjamins B. V., Lieven, p.25-44.

LAWDER, Bruce 1993. *Vers le vers*. Nizet, Paris.

LE DIMNA, Charles 2003. *Chant d'expérience. L'expérience en poésie et mystique contemporaines*. Éditions Publibook, Paris.

LEMAITRE, Maurice 1999. *Le haïkaï lettriste et la poésie-musique de forme fixe*. Centre de créativité, Éditions lettristes, Paris.

LEUWERS, Daniel 1990. *Introduction à la Poésie moderne et contemporaine.* Bordas, Paris.

LOMBEZ, Christine 2003. Traduire en poète. Philippe Jaccottet, Armand Robin, Samuel Beckett. *Poétique*, Seuil, nº 135, p.355-379.

LOMBEZ, Christine 2005. La « traduction supposée » ou de la place des pseudotraductions poétiques en France. *Linguistica Antverpiensia*, Anvers, 2005/4, p.107-121.

LOMBEZ, Christine 2008. La traducion poétique et le vers français au XIXe siècle. *Romantisme*, nº 140, p.99-110.

LUSSON, Pierre et ROUBAUD, Jacques 1974. Mètre et rythme de l'alexandrin ordinaire. *Langue française*, nº 23, p.41-53.

MARTINO, Pierre [1925] 1967. *Parnasse et symbolisme.* A. Colin, Paris.

MASSEAU, Paola 2012. *Une traductologie de la poésie est-elle possible ? La traduction du poème « toujours recommencée »*. Éditions Publibook, Paris.

MAZALEYRAT, Jean [1974] 2004. *Éléments de métrique française*. A. Colin, Paris.

MESCHONNIC, Henri 1982. « Non le vers libre, mais le poème libre », in *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Verdier, Paris, p.593-615.

MESCHONNIC, Henri 1999. *Poétique du traduire*. Verdier, Paris.

MOLINO, Jean et TAMINE, Joëlle 1982, 1988. *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie* I-II. Presses Universitaires de France, Paris.

MONCOND'HUY Dominique 2008. « D'Aragon à Roubaud et Hocquard : le sonnet comme espace », in *Sonnet contemporain*, Noésis, 11–21. http://www.formules.net/pdf/formules-12.pdf

MONTE, Michèle 2014. « Dynamique de la phrase averbale dans Illuminations de Rimbaud », in HIMY-PIERI, Laure, CASTILLE, Jean-François et BOUGAULT, Laurence (dir.), *Le style, découpeur de réel. Faits de langue, effets de style.* Presses universitaires de Rennes, Rennes, p.227-250.

MORIER, Henri [1961] 1989. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. P.U.F., Paris.

MORIER, Henri 1943. *Le rythme du vers libre symboliste I*. Les Presses Académiques, Genève.

MOTTE DE LA, Anette 2004. *Au-delà du mot. Une écriture du « silence » dans la littérature au vingtième siècle*. Ars Rhetorica 14, Kiel.

MURAT, Michel (éd.) 2000. *Le Vers français : Histoire, théorie et esthétique*. Honoré Champion, Paris. (Actes du colloque organisé à la Sorbonne (Université de Paris-IV) par Michel Murat et Georges Molinié en 1996.)

MURAT, Michel 2001a. « Formes versifiées au XX^{e} siècle », in JARRETY, Michel (éd.) *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours.* Presses Universitaires de France, Paris, p.500-502.

MURAT, Michel 2001b. « Comment les genres font de la résistance », in DAMBRE, Marc et GOSSELIN-NOAT, Monique (éd.) *L'éclatement des genres au XX^{e} siècle*. Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 21-34.

MURAT, Michel 2002. *L'art de Rimbaud*. José Corti, Paris.

MURAT, Michel 2005. « *Le Coup de dés » de Mallarmé. Un recommencement de la poésie*. Éditions Belin, Paris.

MURAT, Michel – DANGEL, Jacqueline (éd.) 2005. *Poétique de la rime*. Honoré Champion, coll. « Métrique française et comparée », Paris.

MURAT, Michel 2008a. *Le vers libre*. Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », Paris.

MURAT, Michel 2008b. L'oubli de Laforgue. *Romantisme*, « Modernité du vers », nº 140, 111-123.

MURAT, Michel 2012. *La Langue des dieux modernes*. Classiques Garnier, Paris.

NEPVEU, Pierre 1984. La prose du poète. *Études françaises* 20, 3, p.15-27.

OSEKI-DEPRE, Inès 2012. Remarques sur la traduction de la poésie. *Belas Infiéis*, v. 1, nº 2, p.7-18.

PAPP Tibor 1998. « Préface », in SIMON L. László et KOVÁCS Zsolt (éd.), *Vizuális költészet Magyarországon II. Válogatás a 20. századi vizuális költészetből* [Poésie visuelle en Hongrie II. Choix de la poésie visuelle du 20e siècle], Miskolc–Budapest, Felső-magyarországi–Magyar Műhely, p.7-14.

PARENT, Monique (éd.) 1967. *Le vers français au 20e siècle*. Klincksieck, Paris. (Actes du colloque organisé par l'Université de Strasbourg en 1966.)

PARENT, Monique 1960. *Saint-John Perse et quelques devanciers. Études sur le poème en prose*. Klincksieck, Paris.

PÉTER, Mihály 2005. *Nyelv, stílus, költői beszéd* [Langue, style, discours poétique]. Tinta Könyvkiadó, Budapest.

PEUREUX, Guillaume 2009. *La fabrique du vers*. Éditions du Seuil, Paris.

PINSON, Jean-Claude 2002. « Structure de la poésie contemporaine », in GUILLAUME, Daniel (éd.) *Poétiques et poésies contemporaines*. Le temps qu'il fait, Bazas, p.43-67.

POIZAT, Alfred [1919] 1924. « Le vers libre », in *Le symbolisme*. Librairie Blond et Gay, p.167-180.

PONGE, Myriam 2007. « La fragmentation typographique », in LY, Nadine (dir.) *Littéralité 5. Figures du discontinu*. Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, p.7-18.

PUFF, Jean-François 2008. « Du nouveau sur le vers libre », compte rendu sur Michel Murat, *Le vers libre*. *Acta Fabula*, vol. 9, nº 10, http://www.fabula.org/revue/document4648.php

PURNELLE, Gérald 2003a. Rénovation de rites : de la critique du vers au vers critique. *Balises, Cahiers de poétique des Archives et musée de la littérature* (Bruxelles), n 3-4, « Crise de Vers 1 », p.233-241.

PURNELLE, Gérald 2003b. Le vers contemporain : recherches et innovations en France dans les années 80 et 90. *Formes poétiques contemporaines*, 2003/1, p.13-24.

PURNELLE, Gérald 2006. « La forme du poème : effets analytiques, effets synthétiques », in BELLOI, Livio et DELVILLE, Michel (dir.), *Esthétique de la mosaïque*. Les Impressions nouvelles, Paris-Bruxelles, p.144-173.

Rhétorique générale par le groupe μ [1970] 1982. Centre d'études poétiques, Université de Liège, Larousse, Paris.

RICHARD, Jean-Pierre 1964. « André du Bouchet », in *Onze études sur la poésie moderne*, Éditions du Seuil, Paris, p.233-255.

ROBEL, Léon 1970. Une lecture des *Poètes*, *Change*, nº 6 (*La Poétique la Mémoire*).

RONAT, Mitsou 1983. Ellipses grammaticales et anaphores. *Histoire, Épistémologie, Langage*, vol. 5, nº 1, p.121-128.

ROUBAUD, Jacques [1978] 1988. *La vieillesse d'Alexandre*. *Essais sur quelques états récents du vers français.* Ramsay, Paris.

ROUBAUD Jacques 2006. « Notes brèves et sommaires sur la forme du sonnet français de 1801 à 1914 », in DEGOTT et GARRIGUES, *Le sonnet au risque du sonnet*. L'Harmattan, Paris, p.283–293.

ROUSSELOT, Jean 1968. *Dictionnaire de la poésie française contemporaine*. Larousse, Paris.

ROY, Camille [1939] 1962. *Manuel d'histoire de la Littérature canadienne de langue française*. Beauchemin, Montréal.

RUWET, Nicolas – GOUVARD, Jean-Michel – DOMINICY, Marc (éd.) 1996. Linguistique et poétique : après Jakobson. *Langue française*, nº 110.

SAINT-GELAIS, Richard (éd.) 1998. *Nouvelles tendances en théorie des genres*. Nuit blanche éditeur, NB Université, Québec.

SAINT-JACQUES, Denis et LEMAIRE, Maurice (éd.) 2005. *La vie littéraire au Québec* (vol. 5). Les Presses de l'Université Laval, Québec, Canada.

SANDRAS, Michel 1995. *Lire le poème en prose*. Dunod, Paris.

SCOTT, Clive 1990. *Vers libre. The emergence of Free Verse in France (1886-1914).* Clarendon Press, Oxford.

SEPSI, Enikő 1997. « Poème en prose ou récit en rêve? (De la poésie tardive d'Yves Bonnefoy) », in HALÁSZ, Katalin (éd.), Hommage à Kulin Katalin, Palimpszeszt Könyvek Nr. 1, Palimpszeszt Kulturális Alapítvány, p.214-230.

SELÁF, Levente 2011. Traduction des textes à contrainte : méthodes et expériences hongroises, *Hungarian Studies*, Akadémiai Kiadó, Budapest, vol. 25/ 1, p.25-36.

SOMLYÓ, György 1981. « Két szó között. Megjegyzések a fordítás poétikájához [Entre deux mots. Remarques sur la poétique de la traduction] », in BART, István et RÁKOS, Sándor (éd.), *A műfordítás ma* [La traduction littéraire aujourd'hui]. Gondolat, Budapest, p.102-146.

SOMLYÓ, György [1986] 1997. *Philoktétész sebe – Bevezetés a modern költészetbe* [La blessure de Philoctète – Introduction à la poésie moderne]. Kortárs Kiadó, Budapest.

STALLONI, Yves [2000] 2005. *Les genres littéraires*. Armand Colin, Paris.

SZABÓ, Anna 1980. A prózavers kérdése a francia szakirodalomban [La question du poème en prose dans la critique française], *Filológiai Közlöny,* p.63-77.

SZEPES, Erika et Szerdahelyi, István 1981. *Verstan* [Versification]. Gondolat, Budapest.

SZEPES, Erika 1990. *Magyar költő — magyar vers*. *A mai magyar költészet verstani kisenciklopédiája* [Poète hongrois – poème hongrois. La petite encyclopédie métrique de la poésie hongroise contemporaine]. Tevan Kiadó, Budapest.

SZIGETI, Csaba 2001. « Egy avantgarde vers a Nyugatban », in *Poézis és tradíció*. Bessenyei Könyvkiadó, Nyíregyháza, p.37-53.

SZILÁGYI, Ildikó 2004. *Les tendances évolutives de la versification française à la fin du XIX*^{e} *siècle (La problématique du vers libre)*. « Studia Romanica de Debrecen », Series Linguistica IX, Debrecen.

SZILÁGYI, Ildikó 2007. Le verset : entre le vers et le paragraphe, *Études littéraires (Théories, analyses et débats). Le verset moderne* (sous la direction de Nelson Charest), volume 39, n^{o} 1, Presses de l'Université Laval, Québec, 2008, 93-107.

THOMAS, Jean-Jacques 1989. *La langue, la poésie. Essais sur la poésie française contemporaine*. Presses universitaires de Lille, Septentrion, Lille.

TODOROV, Tzvetan 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Seuil, Paris.

TODOROV, Tzvetan 1978. *Les genres du discours*. Seuil, Paris.

UGHETTO André 2005. *Le sonnet, une forme européenne de poésie*. Ellipses, Paris.

VADÉ, Yves 1996. *Le poème en prose et ses territoires*. Belin, Paris.

VAJDA, András 1998. *Költészet és retorika*. Universitas Kiadó, Budapest.

VAN DEN BERGH, Carla 2008. *Le verset dans la poésie française des XIX^e^ et XX^e^ siècles : naissance et développement d'une forme*. Atelier national de Reproduction de thèses, Lille.

VERLUYTEN, Paul 1983. « L'analyse de l'alexandrin. Mètre ou rythme? », in DOMINICY, Marc (éd.), *Le souci des apparences. Neuf études de poétique et de métrique*. Publications de l'Université libre de Bruxelles, Bruxelles, p.31-74.

VINCENT-MUNNIA, Nathalie 1996. *Les premiers poèmes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*. Honoré Champion, Paris.

VOISSET, Georges 1998. *Histoire du genre pantoun*. L'Harmattan (Lettres asiatiques), Paris.

TABLE DES MATIÈRES

I. Introduction 3

II. Première partie 10
1. Nouveaux genres poétiques 11
1.1. Le poème en prose 14
1.1.1. Le poème en prose symboliste (Kahn, Laforgue) 22
1.1.2. Rimbaud, Valéry : le poème en prose comme fragment ... 24
1.1.3. Jules Supervielle : le poème en prose et le conte 30
1.2. Le vers libre 33
1.3. Le verset 46
1.3.1. Les versets de Jules Supervielle 62
1.3.2. L'influence du verset claudélien au Québec 66
2. Retour au vers 71
2.1. Le vers régulier 71
2.2. Les poèmes à forme fixe 82
2.2.1 Le sonnet 82
2.2.2. La ballade et le rondel 99
2.2.3. Le pantoum et le haïku 112

III. Deuxième partie 125
1. L'analyse métrico-métrique 126
2. L'analyse rythmique 134
3. L'analyse des rimes 139
4. L'analyse syntaxique 154
5. L'analyse typographique 165

IV. Troisième partie 185
1. Les traductions poétiques et le renouvellement formel en France 186
2. Questions de forme et de genre en traduction poétique 194

V. Conclusion..... 210

VI. Bibliographie..... 215
1. Textes de référence..... 216
2. Ouvrages et articles consacrés aux auteurs 222
3. Ouvrages généraux..... 228

STUDIA ROMANICA de DEBRECEN
Publication annuelle du Département de Français
de l'Université de Debrecen

Titres parus

Series Linguistica (sous la direction de S. Kiss)

- L. Gáldi, *Esquisse d'une histoire de la versification roumaine*, 1964. ISSN 0418-4564 – 163 p.
- S. Kiss, *Les transformations de la structure syllabique en latin tardif*, 1972. ISSN 0418-4564 – 117 p.
- *Études contrastives sur le français et le hongrois*, 1974. ISSN 0418-4572 – 123 p.
- S. Kiss, *Tendances évolutives de la syntaxe verbale en latin tardif*, 1982. ISSN 0418-4572 – 93 p.
- S. Kiss – F. Skutta, *Analyse grammaticale – analyse narrative*, 1987. ISBN 963 471 519 2 – 103 p.
- *La linguistique textuelle dans les études françaises. Actes du colloque LITEF (Debrecen, 12–13 novembre 1999),* Publiés par I. Csűry, 2001. ISBN 963 472 583 X – 187 p.
- I. Csűry, *Le champ lexical de* mais*. Étude lexico-grammaticale des termes d'opposition du français contemporain dans un cadre textologique*, 2001. ISBN 963 472 584 8 – 341 p.
- A. Csűry, *Les pronoms indéfinis du français contemporain. Une approche sémiotique textuelle,* 2003. ISBN 963 472 792 1 – 170 p.
- I. Szilágyi, *Les tendances évolutives de la versification française à la fin du XIX^e^ siècle (La problématique du vers libre),* 2004. ISBN 963 472 870 7 – 257 p.
- S. Kiss, *Les documents latins du Haut Moyen Âge et la naissance du français I : La chronique d'Hyadatius,* 2006. ISBN-10 : 963 473 016 7 / ISBN-13 : 978 963 473 016 3 – 39 p.
- G. Tillinger, *Entre oïl, oc et francoprovençal. Différences lexicales dans la zone d'interférence appelée «Croissant» d'après les atlas linguistiques de la France,* 2015, ISBN 978 963 318 519 3 – 217 p.
- A. Nagy, *Des pronoms au texte. Études de linguistique textuelle*, 2017, ISBN 978-963-318-667-1 – 114 p.

Series Litteraria (sous la direction de I. Szilágyi – sous la direction de G. Tegyey † jusqu'en juillet 2017 – sous la direction de T. Gorilovics † jusqu'en novembre 2014)

- T. Gorilovics, *Recherches sur les origines et les sources de la pensée de Roger Martin du Gard,* 1962. ISSN 0418-4572 – 57 p.
- P. Lakits, *La Châtelaine de Vergi et l'évolution de la nouvelle courtoise*, 1966. ISSN 0418-4572 – 114 p.
- T. Kardos, *Studi e ricerche umanistiche italo-ungheresi,* 1967. ISSN 0418-4572 – 143 p.
- P. Egri, *Survie et réinterprétation de la forme proustienne. Proust – Déry – Semprun,* 1969. ISSN 0418-4572 – 119 p.
- A. Szabó, *L'accueil critique de Paul Valéry en Hongrie,* 1978. ISSN 0418-4572 – 96 p.
- T. Gorilovics, *La Légende de Victor Hugo de Paul Lafargue,* 1979. ISBN 963 471 065 4 – 89 p.
- K. Halász, *Structures narratives chez Chrétien de Troyes,* 1980. ISSN 0418-4572 – 107 p.
- F. Skutta, *Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras,* 1981. ISSN 0418-4572 – 99 p.
- *Roger Martin du Gard,* 1983. ISBN 963 471 326 2 – 93 p.
- *Jean-Richard Bloch,* 1984. ISBN 963 471 333 5 – 119 p.
- *Analyses de romans,* 1985. ISSN 0418-4572 – 105 p.
- *Figures et images de la condition humaine dans la littérature française du dix-neuvième siècle,* 1986. ISBN 963 471 465 X – 121 p.
- G. Tegyey, *Analyse structurale du récit chez Colette,* 1988. ISBN 963 471 560 5 – 98 p.
- T. Gorilovics, *Correspondance (1921–1939) de Jean-Richard Bloch et André Monglond,* 1989. ISBN 963 471 651 2 – 121 p.
- L. Szakács, *Le sens de l'espace dans* La Fortune des Rougon *d'Émile Zola*, 1990. ISBN 963 471 724 1 – 103 p.
- A. Szabó, *Le personnage sandien. Constantes et variations,* 1991. ISBN 963 471 888 4 – 157 p.
- K. Halász, *Images d'auteur dans le roman médiéval (XII^{e}–XIII^{e} siècles),* 1992. ISBN 963 471 898 1 – 131 p.
- *Retrouver Jean-Richard Bloch,* 1994. ISBN 963 471 979 1 – 166 p.

- G. Tegyey, *L'inscription du personnage dans les romans de Rachilde et de Marguerite Audoux,* 1995. ISBN 963 472 044 7 – 142 p.
- *Jean-Richard Bloch* : *Lettres du régiment (1902–1903)*, Éd. établie et annotée par T. Gorilovics, 1997. ISBN 963 472 262 8 – 175 p.
- *Lectures de Zola*, 1999. ISBN 963 472 454 X – 127 p.
- *Études de littérature médiévale. Recherches actuelles en Hongrie,* Textes réunis par K. Halász, 2000. ISBN 963 472 506 6 – 178 p.
- *Destins du siècle — Jean-Richard Bloch, Roger Martin du Gard. Mélanges offerts au Professeur Tivadar Gorilovics,* Textes réunis par K. Halász et I. Csűry, 2003. ISBN 963 472 791 3 – 247 p.
- J.-R. Bloch, *Le Cuistre mystifié (Conte dramatique en quatre actes),* Éd. présentée et annotée par T. Gorilovics, 2007. ISBN 978 963 473 070 5 – 154 p.
- A. Szabó, *George Sand. Entrées d'une œuvre*, 2010. ISBN 978 963 473 367 6 – 425 p.
- *Regards actuels sur la littérature médiévale – en mémoire de Katalin Halász (1944–2003),* Textes réunis par G. Tegyey, 2015. ISBN 978 963 472 794 1 – 110 p.
- *À la croisée de deux cultures. Études en mémoire de Tivadar Gorilovics (1933–2014),* Sous la direction de F. Skutta et G. Tegyey, 2016, ISBN 978 963 473 941 8 – 284 p.

Bibliothèque Française

- *Le chantier de George Sand – George Sand et l'étranger*, *Actes du X^e Colloque International George Sand*, Publ. sous la dir. de T. Gorilovics et d'A. Szabó, 1993. ISBN 963 471 928 7 – 323 p.
- *Préfaces de George Sand,* Éd. établie et annotée par A. Szabó, 1997. ISBN 963 472 197 4 – 490 p.
- L. Spaas, *Le cinéma nous parle*. *Stratégies narratives du film,* 2000. ISBN 963 472 507 4 – 110 p.
- *Exils. Colloque international de Herstmonceux (Sussex, Grande-Bretagne) 31 mai – 3 juin 2001. L'imaginaire et l'écriture de l'exil. L'exil politique,* 2002. ISBN 963 472 711 5 – 175 p.
- *Regards croisés. Recherches en Lettres et en Histoire, France et Hongrie,* Textes publiés sous la responsabilité de J.-L. Fray et T. Gorilovics, 2003. ISBN 963 472 757 3 – 288 p.

- *Les couleurs en questions. Colloque international de Herstmonceux (Sussex, Grande-Bretagne) 26-29 mai 2005*, Textes réunis par J. Durnerin, 2006. ISBN-10 : 963 473 010 8 / ISBN-13 : 978 963 473 010 1 – 163 p.

Bibliothèque de l'Étudiant

- M. Marosvári, *Conditions et limites de la traduction littéraire. Le cas de* L'Assommoir *d'Émile Zola,* 1990. ISBN 963 471 710 1 – 56 p.
- *Analyses de textes,* 2002. ISBN 963 472 661 X – 119 p.
- *Études de linguistique française,* 2003. ISBN 963 472 787 5 – 105 p.
- *Anthologie de la prose française médiévale,* Publiée par K. Halász, 2005. ISBN 963 472 941 X – 105 p.

Hors série

- *« Du sexe, rien d'autre » – Sexualité, sexe(s) et genres dans les études françaises. Actes du Colloque des Journées d'Études Françaises (Debrecen, 4–6 octobre 2007),* Réd. S. Kálai, I. Lőrinszky, F. Skutta, 2008. ISBN 978 963 473 173 3 – 271 p.
- *Survivance du latin et grammaire textuelle. Mélanges offerts à Sándor Kiss à l'occasion de son 70e anniversaire,* Réd. Á. Bánki et G. Tillinger, 2011. ISBN 978 963 318 123 2 – 385 p.

Adresse : Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Kar,
Francia Tanszék
H – 4032 DEBRECEN, Egyetem tér 1. * Tél. : +36 52 512 926

Internet : http://www.francia.unideb.hu