



HAL
open science

Le retour à la ligne et ses enjeux à la fin du XIXe siècle

Sandrine Bédouret-Larraburu

► **To cite this version:**

Sandrine Bédouret-Larraburu. Le retour à la ligne et ses enjeux à la fin du XIXe siècle. Le retour : espaces, fractures, transitions, May 2015, Pau, France. pp.249-260. hal-02062581

HAL Id: hal-02062581

<https://univ-pau.hal.science/hal-02062581v1>

Submitted on 9 Mar 2019

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

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

Sandrine Bédouret-Larraburu

Le retour à la ligne et ses enjeux poétiques, à la fin du XIX^e siècle

Étymologiquement, le terme *vers* provient du latin « *versus* », de *vertere* « tourner ». *Versus* désignait le fait de tourner la charrue au bout du sillon, puis le sillon lui-même. De manière métaphorique, le *versus* a désigné la ligne d'écriture, puis le vers lui-même. La première définition de *vers* est donc celle de « retour à la ligne ». Il s'oppose à « ce qui va tout droit », la prose¹. Ces deux catégories ont constitué des critères formels qui ont permis de classer les genres littéraires. Si les premiers romans, notamment ceux de Chrétien de Troyes, sont écrits en vers, de manière à ce qu'ils soient plus facilement mémorisés, le vers apparaît comme un moyen de sophistication de la langue, propre au genre poétique et au théâtre, c'est-à-dire aux genres de performance. Aussi le vers ne peut-il se contenter d'être « retour à la ligne », pour être considéré comme ayant une valeur poétique. D'autres règles finissent par se surimposer : pour qu'un retour à la ligne soit un vers, il faut qu'il soit placé dans un ensemble². Il contient un nombre de syllabes déterminé et rime au moins avec un second vers. Le nombre de syllabes peut être variable : on relève des vers français de 1 à 14 syllabes. Mais dès le XVI^e siècle, les vers les plus fréquents sont peu nombreux : les vers de sept, de huit, de dix et de douze syllabes. L'oreille ne pouvant saisir d'emblée que huit syllabes³, les poètes aménagent une pause au sein du vers long à la moitié du vers, à l'hémistiche. Cette césure est aussi très codifiée, généralement 4/6 pour le décasyllabe, et 6/6 pour l'alexandrin. Ces coupes donnent leur musicalité propre à ces mètres.

1

Cette contribution propose de réfléchir au mécanisme du retour en poétique à deux niveaux : il cherche d'une part à évaluer les enjeux

1 - Michèle Aquien, article « vers », *Dictionnaire de poétique*, Livre de Poche, 1999, p. 723.

2 - Benoît de Cornulier, *Théorie du vers*, Paris, Seuil, 1982, p. 38.

3 - Je m'appuie ici sur les travaux de Benoît de Cornulier qui a établi par des études statistiques que l'oreille ne pouvait percevoir qu'une unité de 8 syllabes. Pour des vers plus longs, une césure est nécessaire. « Les vers simples, dont l'équivalence métrique repose essentiellement et directement sur le nombre syllabique total, ne dépassent pour ainsi dire jamais la longueur de huit syllabes, voire une longueur inférieure pour certaines personnes ». Benoît de Cornulier, *Art poétique Notions et problèmes de métrique*, Presses Universitaires de Lyon, 1995, p. 71. « L'appellation traditionnelle d'*alexandrin* pour le 6-6 est meilleure que celle de « dodécasyllabe », puisque le nombre total douze n'est pas perceptible et que les nombres syllabiques perçus et métriques sont ceux des hémistiches ». *Ibid.*, p. 73.

poétiques liés au retour à un point de départ, c'est-à-dire, à la rupture avec la linéarité de la syntaxe. Le retour y est un lieu concret, observable, qui devient un point de tension entre le mètre et la syntaxe du français. D'autre part, le retour peut-être envisagé comme un concept fécond en histoire littéraire, puisqu'à la fin du XIX^e siècle, l'émergence de nouvelles formes permet de réactualiser, de moderniser une forme antérieure. Qu'est-ce que ce retour révèle du poétique et des expériences menées au cours d'une période jugée comme une époque glorieuse du poème ?

Ainsi, à partir de quelques exemples, nous analyserons comment le vers a connu un mouvement de démantèlement, où l'idée de « retour à la ligne » a perdu son sens poétique, quand la tension entre mètre et syntaxe devenait trop forte. Nous réfléchirons enfin au phénomène de retour du vers, de manière différente, puisque celui-ci est libéré. Nous verrons comment le vers libre reformatise ce retour à la ligne, et marque un retour à une certaine poéticité.

LE RETOUR À LA LIGNE EN DANGER, AUX ALENTOURS DE 1830

Victor Hugo a d'abord cherché à affaiblir le mètre. Les expériences poétiques menées à la suite d'Hugo ont conduit à l'avènement du poème en prose que Baudelaire a conceptualisé.

2

Une redéfinition du retour à la ligne

Dans « La querelle des Anciens et des Modernes » les poètes réévaluent le plus long et le plus prestigieux vers français : l'alexandrin. Dans le livre premier des *Contemplations*, datant de l'automne 1854, Hugo revient sur son passé de poète et s'applique à montrer l'unité de son œuvre littéraire et de son action politique. « Réponse à un acte d'accusation⁴ » constitue un art poétique vindicatif contre la structure trop rigide du vers et de sa représentation. Aussi dans un alexandrin parfait césuré à l'hémistiche, Hugo déclare : « J'ai foulé le bon goût et l'ancien vers français⁵ ». Hugo revendique :

Avoir un peu touché les questions obscures
Avoir sondé les maux, avoir cherché les cures,
De la vieille ânerie insulté les vieux bâts,
Secoué le passé du haut jusques en bas,
Et saccagé le fond tout autant que la forme⁶,

Nous pouvons nous interroger sur cette mise à sac de forme, alors que ces vers d'Hugo paraissent parfaitement réguliers puisque le retour

4 - Victor Hugo, « Réponse à un acte d'accusation », *Les Contemplations*, Livre premier, Œuvres poétiques II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. 494-503.

5 - *Ibid.*, p. 494.

6 - *Ibid.*, p. 495.

à la ligne est parfaitement marqué par les majuscules, le vers de douze syllabes est césuré à l'hémistiche, les rimes s'avèrent au moins suffisantes. La revendication première d'Hugo est certes d'ordre lexical. Renouveler l'art poétique exigeait, selon ce poète, un réinvestissement de tous les niveaux de langue : « je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire⁷ », « Je nommai le cochon par son nom ; pourquoi pas ?⁸ ».

Hugo pose aussi la question de la syntaxe : « guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe !⁹ », c'est-à-dire qu'il interroge le rapport entre le mètre 6/6 et la syntaxe, le mouvement de la phrase. Or la correspondance entre le vers et la syntaxe assurait la fluidité du vers dans l'esthétique classique, que ce soit dans celle de Racine ou de Corneille.

Hugo écrit alors : « j'ai dit aux mots : Soyez république ! soyez la fourmière immense, et travaillez ! croyez, Aimez, vivez ! – J'ai mis tout en branle, et, morose, j'ai jeté le vers noble aux chiens noirs de la prose », dans une lecture qui libère la syntaxe. Pourtant respecter le vers, le retour à la ligne, conduirait le lecteur à lire ces vers ainsi, ce que faisaient les contemporains du poète :

J'ai dit aux mots : soyez / république ! soyez
La fourmière immense / et travaillez ! croyez
Aimez, vivez ! J'ai mis / tout en branle, et, morose
J'ai jeté le vers noble / aux chiens noirs de la prose¹⁰.

3

L'écriture prosaïque, mise en vers, crée alors des effets discordants qui témoignent, cette fois, de manière formelle, de son goût de la provocation.

De ces quelques vers, on retient la force de la dernière image qui compare la prose à des chiens alors que le vers se paraît de noblesse. Le discours d'Hugo cherche à « populariser », « démocratiser » le vers, et donc le rapprocher de la fluidité de la prose. Si la plupart des alexandrins de ce long poème sont réguliers, ceux-ci ne le sont pas et le choix d'une « syntaxe affranchie de la métrique » crée des effets de rupture visuels et sémantiques caractéristiques. Les accents sont ainsi redistribués et renouvellent l'énergie du vers.

L'abolition du retour à la ligne

Le poème en prose apparaît dans les années 1820-1840. Les récepteurs contemporains, tout comme les créateurs, « n'ont au mieux que l'intuition [de l'émergence d'une esthétique et d'un genre], le contexte esthétique et les conceptions poétiques de l'époque ne leur permettant pas encore d'en avoir une conscience claire¹¹ ».

7 - *Ibid.*, p. 496.

8 - *Idem.*

9 - Victor Hugo, *op. cit.*, p. 497.

10 - *Ibid.*, p. 499.

11 - Nathalie Vincent-Munnia, *Les premiers poèmes en prose : généalogie d'un genre*

En effet, le poème en prose est héritier d'une nouvelle forme d'expression du XVIII^e siècle, la prose poétique. Celle-ci visait à établir la formule d'une poésie sans rime ni mètre en réaction contre les règles, sous l'influence des traductions et de l'émancipation du langage. Avec *Les Aventures de Télémaque* (1699), Fénelon avait montré que le roman pouvait avoir des visées poétiques. De nombreuses traductions¹² furent composées en prose, avant d'être transposées en vers et elles eurent beaucoup d'influence sur Chateaubriand, Mérimée ou Eugène Hugo. Aussi se dessinent, à la fin du XVIII^e siècle, trois types de prose : la prose oratoire, « nombreuse », héritée du XVII^e siècle, qui prétend devenir poétique en s'enrichissant d'épithètes, de périphrases ou de tournures harmonieuses, la prose concise et ironique de Voltaire et Montesquieu, et une troisième voie, ouverte par Diderot et Rousseau, considérée comme « le langage de la passion ».

Le poème en prose va naître sur ce terreau de prose poétique, et va prendre des formes très différentes. Ainsi les poèmes en prose de Maurice Guérin restent-ils très proches de la prose oratoire nombreuse. La prose y est vraiment le lieu d'une expression personnelle et on relève peu de vers blancs, ou peu de répétitions de « cadences métriques ». Néanmoins, ceux qui sont présents sont fortement chargés poétiquement : « mes pieds, voyez, ô Mélampe ! comme ils sont usés¹³ ! ». La cadence du 12-syllabe¹⁴, l'utilisation de l'interjection, l'invocation, sont des procédés qui contrebalancent le prosaïsme du propos. Guérin laisse ainsi le souffle poétique qui l'habite s'exprimer dans une prose déliée, cadencée¹⁵.

Différemment, Aloysius Bertrand va chercher une forme originale et sa prose cherche un espace poétique. Ainsi les éditions de *Gaspard de la nuit* s'accompagnent-elles d'« Instructions à M. le metteur en page » : « blanchir le texte comme si le texte était de la poésie », et un peu plus loin « M. le Metteur en pages remarquera que chaque pièce est divisée en quatre, cinq, six et même sept alinéas ou couplets comme si c'était des strophes en vers¹⁶ ». Ces pièces sont nettement circonscrites par leur titre, par leur

dans la première moitié du XIX^e siècle français, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 568.

12 - Notamment les traductions de fables et d'odes tirées de l'*Edda* scandinave par Mallet, en 1756, les traductions d'Ossian par Turgot en 1760, de Gessner par Hubert-Turgot en 1762, de Young par Le tourneur, en 1769.

13 - Maurice de Guérin, *Poésie*, Paris, Poésie Gallimard, 1984[1834], p. 206.

14 - J'adopte ici la terminologie de Jean-Michel Gouvard, dans *La versification française*, Presses universitaires de France, 1999.

15 - Ce qui fera écrire à Barbey d'Aurevilly : « C'est sa prose qui est sa poésie achevée. Sa prose, voilà son marbre travaillé, fouillé, éthéré, diaphane, rougissant, comme les nuées dont il a la légèreté dans les airs où il se dresse mais ses vers... ce n'est qu'une glaise indécise, qui commence à vivre sous l'impression qu'elle a gardée d'un pouce divin ! » Jules Barbey d'Aurevilly, lettre à Trebutien, 11 octobre 1853, cité par Marie-Catherine Huet-Brichard, *Maurice de Guérin*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 21.

16 - Aloysius Bertrand, *Gaspard de la nuit*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, Le Livre de

épigraphe, par des sauts de lignes, des séparations marquées typographiquement. Aloysius Bertrand invente en 1829 le moule de son poème en prose : il impose une forme fixe, la ballade, et abuse des symétries, répétitions et autres procédés formels. Ceux-ci sont d'autant plus mis en valeur qu'il pratique le retour à la ligne quasi-systématique, même si la phrase n'est pas achevée, marquée par un point¹⁷. De très nombreux alinéas commencent par une relance en « Et », en contradiction avec l'effet de coordination que la conjonction doit assurer. Le poème en prose de Bertrand reste donc un poème de *versus* / *versi*, qui s'affranchit du mètre.

À la limite du poème : un point de non-retour ?

Dans le cadre de cette réflexion sur le retour, l'œuvre de Baudelaire est intéressante à deux titres. D'abord, parce qu'il pratique le retour à la ligne dans les vers de *Les Fleurs du Mal*, dans laquelle il poursuit le travail de Victor Hugo, dont il était un grand admirateur. Mais sa réflexion sur le poème, le poétique, à une époque de révolution intellectuelle due à l'émergence de la presse de masse, le conduit à écrire un « pendant aux *Fleurs du Mal* », prolongement du titre *Le Spleen de Paris, Petits poèmes en prose*.

Dans *Les Fleurs du Mal*, on peut relever la grande proportion de sonnets, et le souhait affiché de Baudelaire de renouer avec le modèle de la Pléiade, alors que la mode en reste frileuse¹⁸. Mais Benoît de Cornulier souligne qu'« en leur temps, les mètres de *Fleurs du Mal* ont peut-être surtout étonné par les discordances que l'auteur osait produire à la césure en s'appuyant sur la métrique encore incontournable du vers composé ». « À un fantôme¹⁹ » est composé de décasyllabes. Au niveau métrique, par convention, un mètre doit servir de rythme pour l'ensemble du sonnet. Ainsi les trois premiers vers donnent-ils la cadence 4/6. Il n'y a pas de raison que les vers suivants n'obéissent pas au même rythme, ce qui nous oblige à respecter la césure des vers suivants :

Où, seul avec / la Nuit, maussade hôtesse,
Je suis comme un / peintre qu'un Dieu moqueur
Condamné à / peindre, hélas! sur les ténèbres ;

Les discordances proviennent donc d'une accentuation sur des prépositions ou des déterminants qui intensifient l'horreur de la scène

poche, 2007 [1842], p. 203.

17 - Cf. à ce propos, Christine Marcandier, Sandrine Bédouret-Larraburu, *Gaspard de la nuit d'Aloysius Bertrand*, Neuilly, Atlande, 2010.

18 - Voir à ce propos Benoît de Cornulier, *La versification des Fleurs du Mal*, éd. diplomatique, Paris, Honoré Champion, 2005 p. 3564-3565.

19 - Charles Baudelaire, « À un fantôme » in *Les Fleurs du Mal*, Œuvres complètes, Paris, Le Seuil coll. L'Intégrale, 1968 [1857], p. 64.

mais qui apparaissent fortement provocatrices dans le style lyrique de ce sonnet que le retour à la ligne, au niveau des quatrains et des tercets (qui constituent au niveau métrique un sizain) affiche comme tel. Le retour à la ligne des vers²⁰, des strophes, l'affichage de la forme fixe permettent au poète une écriture controversée. Le lecteur contemporain, habitué à ce type de vers, n'a plus de lecture métrique. Sa lecture suit la syntaxe mais l'inscription de ces retours typographiques nous rappelle l'évolution du mètre, du vers et de sa lecture, parce qu'il inscrit une représentation de ce qu'ils ont été à une époque.

Ensuite, Baudelaire, soucieux de se faire chantre de la vie moderne, invente la formule d'un nouveau genre : le poème en prose. Cette dénomination oxymorique apparaît dans le titre de son recueil. Mais il revendique aussi la filiation de *Gaspard de la nuit*. Henri Scepi fait remarquer²¹ que Baudelaire avait dans un premier temps choisi d'observer une organisation textuelle inspirée de Bertrand qu'il a ensuite modifiée. Il décide alors de ne pas s'imposer un moule prédéfini, d'autant plus que la composition de certaines pièces du *Spleen de Paris* sont concomitantes de certaines pièces des *Fleurs du Mal*. Il choisit d'écrire autrement et souligne dans sa correspondance la difficulté inhérente à l'écriture de prose, « particulièrement pour éviter d'avoir l'air de montrer le plan d'une chose à mettre en vers²² ».

6

Baudelaire ne retient pas la forme de Bertrand, mais s'intéresse à son regard qu'il veut appliquer à la vie moderne, sans pour autant se faire photographe de son époque. Le poème en prose va donc naître avec et contre *Les Fleurs du Mal*, parfois sous forme de doublets : certains poèmes²³ existent en vers et en prose ; d'autres²⁴ sont d'abord évoqués comme des poèmes en vers à réaliser²⁵. Plusieurs poèmes en prose des dernières années paraissent correspondre à des poèmes en vers contemporains²⁶. Il fonctionne²⁷ aussi avec et contre l'esthétique de Poe qui incarne, pour lui, une catégorie de poète. Le poème en prose peut

20 - Voir aussi Steve Murphy, « Effets et motivations : quelques excentricités de la versification baudelairienne », in Patrick Labarthe, *Baudelaire, une alchimie de la douleur, études sur Les Fleurs du Mal*, Eurédit, 2003.

21 - Henri Scepi, « Face à l'informe » in *Baudelaire et les formes poétiques*, (Textes réunis et présentés par Yoshikazu Nakaji), La Licorne, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 19.

22 - Ch. Baudelaire, « Lettre à A. Houssaye, Noël, 1961 », *Correspondance II 1860-1866*, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1973, p. 207.

23 - *Le Crépuscule du soir, La chevelure et L'invitation au voyage*.

24 - *Dorothée, Une femme sauvage à la foire et Le Rêve*.

25 - Dans des lettres écrites à Poulet-Malassis, voir Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, Paris, Le Livre de poche, éd. Steinmetz, p. 24.

26 - *Les yeux de Berthe, Hymne, Le Monstre, À une malabaraise, Un cabaret folâtre*.

27 - Cf Violaine Boneu, Sandrine Bédouret-Larraburu, *Baudelaire Le Spleen de Paris*, Neuilly, Atlande, 2014.

alors emprunter les moyens de la nouvelle. Enfin, le poème en prose se construit avec et contre le style journalistique qui permet à son auteur de manger. On se souvient des reproches de Suzanne Bernard ainsi formulés : « les ronrons de la rhétorique journalistique et les platitudes du lieu commun », « le journalisme pseudo-poétique » qui a ouvert un boulevard aux « écrivailleurs de l'avenir, à tous les incapables de la versification²⁸ ». Cependant, l'audace de Baudelaire a sûrement été de penser que le poème pourrait ainsi être publié dans des journaux à diffusion de masse, comme les romans pouvaient l'être en feuilletons. La prose devenait ainsi le moyen de démocratiser le poème et de le rendre accessible à tous.

Le retour à la ligne constitue donc la marque typographique du vers, assujéti au mètre aux alentours de 1830. Ce vers, très formalisé, est ressenti comme « noble », voire « pédant » et « hermétique ». Hugo propose de « jeter le vers aux chiens noirs de la prose » : le vers s'assouplit au profit de la syntaxe sans remise en cause du mètre, ce qui crée des effets de discordance intéressants. D'autres poètes iront jusqu'au bout du raisonnement, permettant l'avènement d'un genre démocratique, diffusable en journaux, le poème en prose. Sans plus aucune marque qui susciterait des attentes, le poème en prose se rapproche d'autres genres, la nouvelle notamment, ou d'autres discours. Il a du mal à imposer sa spécificité.

UNE NOUVELLE UTILISATION DU RETOUR À LA LIGNE : LE VERS LIBRE

7

Il marque un retour au vers, et offre une voie intermédiaire à l'altérité radicale que serait la prose.

Naissance du vers libre

L'idée d'une évolution nécessaire de la forme apparaît, aux environs de 1880, chez tous les théoriciens de la versification. De 1880 à 1886, ceux-ci cherchent, hésitent à construire de nouvelles formes, persuadés que le vers est une forme périmée qui a achevé sa carrière. La formule de Baudelaire « une prose musicale sans rythme et sans rime » devient le mot d'ordre des Symbolistes. Verlaine propose un vers assoupli, Mallarmé des poèmes en prose. « Dès 1886, grâce à la publication [des *Illuminations*] faite par *la Vogue*, la cause du vers libre sera gagnée²⁹ ». En effet, Guy Michaud attribue à Arthur Rimbaud la publication du premier vers libre. Kahn et Moréas y sont parvenus à peu près en même temps ; c'est G. Kahn qui s'en accorde la paternité mais l'anecdote prétend qu'il en aurait « volé » l'invention à Moréas au moment de *La Vogue*. G. Kahn définit le vers libre comme une unité formelle correspondant à une unité

28 - Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Nizet, 1959, p. 127.

29 - Guy Michaud, *Message du symbolisme*, Paris, Nizet, 1946, p. 333.

de pensée, un fragment le plus court possible figurant un arrêt de la voix et un arrêt du sens³⁰, libéré de la rime et de la mesure fixe pour obéir uniquement au « rythme personnel » du poète.

Au-delà de la forme, le vers libre a été considéré comme une révolution poétique puisqu'il rompait avec la tradition métrique. Le nombre de syllabes n'y est plus à la base du rythme, et les poètes expérimentent pour dégager un nouvel ordre qui collerait à l'individualité du poète :

Chez les artistes du verbe, depuis Hugo qui brise et détruit l'alexandrin de Racine, jusqu'à Baudelaire dont le lyrisme s'en évade et trouve pour exutoire le poème en prose, la préoccupation est continue de cette nécessité d'une formule logique. L'esprit scientifique aidant, le Symbolisme accentue ses traditions et débute, comme un Lavoisier, par des expériences qui ne furent pas toujours concluantes.

Le vers libre est une conquête morale essentielle à toute activité poétique ; le vers libre n'est pas qu'une forme graphique, c'est avant tout une attitude mentale... Ce qui doit intéresser dans ce mouvement poétique, c'est l'esprit qui le détermine : ainsi seulement sera-t-il fécond et durable³¹.

De cette citation de F. Vielé-Griffin, nous retenons « la nécessité d'une formule logique ». De même que deux siècles plus tôt, l'alexandrin s'imposait de manière logique, le vers libre marque la rupture avec l'idéologie classique, au service de la monarchie, et entérine une nouvelle ère, celle de l'individu. On comprend alors pourquoi le vers libre est ressenti comme une « conquête morale », il est perçu comme un affranchissement de l'individu face au collectif. Abolir les formes fixes équivaut à laisser au poète l'innovation de son rythme. Le vers libre enserme et permet l'épanchement de la pensée ; le rythme ne naît pas du vers en lui-même, il naît des groupements rythmiques à l'intérieur de celui-ci, et du jeu d'assonances et d'allitérations à l'intérieur de ces groupes.

Vers libre et rythme : quel retour ?

F. Vielé-Griffin prône donc un vers qui soit libéré du mètre, qui révèle une individualité qui se formalise par le retour à la ligne. Le retour à la ligne à l'issue d'un groupe de mots qui constitue une unité rythmique ou une unité de sens, devient la marque d'un choix individuel, conscient et politique. Ce marquage est aussi musical, il vise à formaliser les mouvements de la pensée et de l'émotion, à une époque où l'on rêve d'une langue poétique universelle. Dans son *Traité du verbe*, René Ghil se lance dans cette quête. La succession de mouvements rapides et lents

30 - Gustave Kahn, *Premiers poèmes avec une préface sur le vers libre*, Mercure de France, 1897.

31 - François Vielé-Griffin, « Une conquête morale », *La Phalange*, 1907, cité par Guy Michaud, *La doctrine symboliste (documents)*, Paris, Nizet, 1947, p. 84.

fait du rythme, une musique, orchestrée par les voyelles, selon R. Ghil, qui rêve d'une œuvre rigoureusement conçue, obéissant à une logique interne quasi mathématique, organique en ses différentes parties, dont le fonctionnement doit constituer un mécanisme parfait. Le rythme est l'instrument de cette organisation scientifique du langage. Il considère la parole sous ses aspects sémantiques et phonétiques et dès la première édition du *Traité*, Ghil établit la supériorité des voyelles, se basant sur le fait que celles-ci représentent « la condition génétique, l'état primitif de la langue³² ». Pour cela, il recourt aux travaux de la phonétique expérimentale, et plus précisément aux travaux d'Helmholtz, qui a associé sons des voyelles et notes de musique. Le but de Ghil est d'offrir une instrumentation, caractérisée par la variété qu'elle provoque à l'intérieur du rythme poétique « puisqu'elle exploite toutes les propriétés tonales – sémantiques des différentes lettres de l'alphabet³³ ». Le rythme semble être cet autre mouvement, de retour aux sources.

Le symbole devient ainsi un moyen métaphysique de recherche de l'harmonie universelle pour que « sans paradoxe (le croit assez une conscience) pour l'Initié digne d'envie un Poème, ainsi, devient un vrai morceau de musique, suggestive infiniment et "s'instrumentant" seule : musique de mots évocateurs d'Images colorées sans qu'en souffrent en rien, que l'on s'en souvienne ! Les Idées³⁴ ».

Le verset : retour aux rythmes sacrés

Pour Paul Claudel, « La musique du langage est une chose vraiment trop délicate et complexe pour qu'elle se contente d'un procédé aussi rudimentaire et barbare que simplement compter³⁵ ». C'est dans le verset que ses rythmes pourront s'épanouir plus librement. Il fonde ainsi sa poétique sur l'iambe, pied qu'il considère comme extensible, jusqu'à cinq syllabes. L'iambe est une métaphore de la réalité phonique du nombre de syllabes envisagé. Puisque la syllabe ne confère pas d'émotion, elle n'est pas signifiante. Délimitations de ce iambe, les voyelles accentuées sont donc « richesse et délicatesses infinies ». Pour lui, le vers libre est riche en potentialités puisqu'il s'appuie non plus sur un chiffre mais sur la qualité et des rapports de timbres³⁶. Ainsi Claudel a-t-il consulté des chercheurs comme Léon Gautier, Rémy de Gourmont, qui lui ont offert une foule de proses rythmées ou de vers libres. Leur structure repose sur des parallélismes rythmiques ou accentuels auxquels parfois s'ajoutent rimes, assonances, et allitérations.

32 - René Ghil, *Traité du verbe, états successifs* 1885-1886-1887-1888-1891-1904, textes présentés, annotés, commentés par Tiziana Gosuppi, Paris, Nizet, 1978, p. 17.

33 - *Ibid.*, p. 22.

34 - *Ibid.*, p. 31.

35 - Paul Claudel, *Réflexions sur la poésie*, Gallimard, 1963, p. 68.

36 - Paul Claudel, « Réflexions et propositions sur le vers français », Paris, *Nouvelle Revue Française*, oct-nov 1925, p. 417-446.

De plus, le choix du verset n'est pas anodin. Le verset correspond au long vers hébraïque qui compose la Bible, marqué par un jeu de syllabes accentuées et inaccentuées. Cette longue ligne évoque bien l'idée d'un souffle à la source de l'écriture. Le verset a une réalisation graphique, de retour à la ligne, comme en témoigne cet exemple de *Tête d'or*, pièce de théâtre publiée en 1889 :

Mes cheveux se dressent sur ma tête et mes larmes coulent comme de
la neige qui fond !
Et je pousserai un cri tel
Qu'on croirait qu'un mort s'est dressé de son tombeau, faisant voler
la pierre au loin !
Quoi !
Cette masse en armes qui descendait dans une effroyable ordonnance
et par lignes successives, ces colonnes profondes qui d'un seul pas
S'avançaient à travers les plaines et les vallées, et le défilé
interminable des canons...³⁷

10

Cette dimension graphique lui assure une forme de poéticité : ce n'est pas de la prose. Elle lui confère aussi une dimension musicale. En effet, Claudel joue à la fois de vers longs et de vers courts. « Cette masse en armes qui descendait dans un effroyable ordonnance et par lignes successives, ces colonnes profondes qui d'un seul pas », n'a pas d'unité syntaxique. Les vers très courts suivants illustrent ce rapport à la mise en ligne :

Je t'écoute en tremblant ! Co-
-mment cela est-il possible ?

Le poète coupe ici comment et étend l'adverbe sur deux versets. Ne pas couper le verset à la lecture serait un déni du choix formel.

Le verset de Claudel a donc une dimension visuelle nette mais aussi une dimension signifiante musicale qui cherche à rompre avec la syntaxe classique. C'est pour cette raison que Claudel l'utilise indifféremment dans ses poèmes et ses pièces de théâtre, davantage conçues comme des pièces à lire que comme des pièces à jouer. Le verset claudélien cherche son propre rythme, là où le verset de Saint-John Perse reste plus proche de la syntaxe et donc de l'unité de sens. Le retour à la ligne y renforce les anaphores et les tours rhétoriques, et fait de ce retour une prise de respiration où s'accroît la force démiurgique du poète.

Le vers libre constitue donc un retour au vers : il est conçu comme un vers affranchi de la métrique. Étrangement, il naît après le poème en prose, qui s'est posé comme la limite du poème, le lieu où les frontières entre les genres s'estompent. Ce retour au vers est un gage de poéticité :

37 - Paul Claudel, *Tête d'Or*, 2^e version, coll. Folio, 2005 [Mercure de France, 1959], p. 81.

il affiche quelque chose dans le retour à la ligne. Il affiche quelque chose du langage, de la respiration, du corps, de l'individu. Le vers libre marque par ses retours une musicalité choisie, une accentuation particulière. Il se veut à la fois affranchissement du mètre et de la syntaxe, pour permettre aux sons, aux mots, aux groupes de mots de résonner autrement.

* * *

Le vers, reconnaissable par la marque typographique du retour à la ligne, s'est donc peu à peu libéré de ce qui l'avait contraint à être un moule métrique : le nombre de syllabes et la rime. Là où les poètes classiques avaient recherché l'harmonie entre le mètre et la syntaxe, les poètes postromantiques ont cherché à libérer la syntaxe. La syntaxe libre conduit à la prose, à une confusion des genres où on perd le poétique. Le travail sur le vers s'accompagne d'ailleurs d'une réflexion sur ce qu'est le poétique, que l'on peut concevoir de manière non formelle comme un travail sur les images notamment. Toutefois, il réside essentiellement dans le travail renouvelé sur la langue. L'apparition du vers libre a permis de penser autrement les règles syntaxiques. Le retour à la ligne s'est alors affranchi de la syntaxe : le poète a pu choisir d'inventer des rythmes propres en inscrivant des retours à la ligne exhibant d'autres fonctionnements rythmiques, qui réalisent d'autres fonctionnements métriques.

Le retour s'appuie donc sur des attentes, du fait du préfixe « re » : « retour à la ligne » inscrit une répétition du même, une répétition d'un marquage typographique. Que ce retour se soit trouvé empesé de contraintes métriques a conduit à disloquer ce vers. Mais la dilution dans la prose a permis le retour d'une autre forme versifiée : retour qui repose sur les mêmes représentations initiales, c'est-à-dire le souci de formaliser une dimension musicale propre à la respiration. Ce « retour » s'accompagne d'une dimension politique, car il ne s'agit jamais de revenir au même mais d'y inscrire la nouveauté propre à une époque.